Reading the Stars

Ansätze zu einer digitalen Astrologie

Herausgegeben von
Irina Gradinari und Tanja Prokić

VELBRÜCK
WISSENSCHAFT

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Irina Gradinari und Tanja Prokić
Reading the Stars

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Reading the Stars

Ansätze zu einer digitalen Astrologie

Herausgegeben von
Irina Gradinari und Tanja Prokić

VELBRÜCK
WISSENSCHAFT

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Diese Studie wurde durch die interdisziplinäre Forschungsgruppe »Gender Politics« an der FernUniversität in Hagen unterstützt.

Dieses Werk ist im Open Access unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY 4.0 lizensiert.

Die Bestimmungen der Creative-Commons-Lizenz beziehen sich nur auf das Originalmaterial der Open-Access-Publikation, nicht aber auf die Weiterverwendung von Fremdmaterialien (z.B. Abbildungen, Schaubildern oder auch Textauszügen, jeweils gekennzeichnet durch Quellenangaben). Diese erfordert ggf. das Einverständnis der jeweiligen Rechteinhaber.

© Irina Gradnari, Tanja Prokić (Hrsg.)
Publikation: Velbrück Wissenschaft
Erste Auflage 2026
Velbrück Wissenschaft in der Velbrück GmbH Verlage, 2026
Meckenheimer Str. 47 · 53919 Weilerswist-Metternich
info@velbrueck.de
www.velbrueck.de

Printed in Germany
ISBN 978-3-95832-433-6

Korrektorin: Anina Höck

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Inhalt

Abbildungsverzeichnis 7

Tanja Prokić und Irina Gradinari
Reading the Stars. Zur Einleitung 9

Johanna Zorn
Beyoncé. 39

Mariama Diagne
Roberto Blanco 50

Frank Kelleter
David Bowie 65

Annekathrin Kohout
BTS 75

Katja Kauer
Shirin David 83

Julian Müller
Novak Đjoković 91

Astrid Séville
Karl-Theodor zu Guttenberg. 99

Marilisa Reisert
Paris Hilton 106

Martin Lüthe
Michael Jordan 116

Drehli Robnik
Herbert Kickl 125

Niels Werber
Till Lindemann 133

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Johann Pibert
Madonna 151

Irmtraud Hnilica
Milli Vanilli 161

Felix Maschewski und Anna-Verena Nosthoff
Elon Musk 167

Anna Seethaler
Hannah Neeleman 180

Tanja Prokić
Gisèle Pelicot. 192

Oliver Jahraus
Édith Piaf 205

Rabea Conrad
J.K. Rowling 213

Simon Schleusener
George Santos 224

Elena Beregow
Britney Spears 238

Annelot Prins
Taylor Swift 246

Simon Strick
YE (Kanye Omari West) 258

Irina Gradinari
Volodymyr Zelensky 265

Die Autorinnen und Autoren. 276

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abbildungsverzeichnis

Johanna Zorn: Beyoncé
Abb. 1: Screenshot des Videos »Beyoncé live Iconic Performance on August 24, 2014«. S. 39
Abb. 2: Screenshot des Videos »The Carters – Apeshit«. S. 49
Abb. 3: Screenshot des Videos »Beyoncé live Iconic Performance on August 24, 2014«. S. 49

Mariama Diagne: Roberto Blanco
Abb. 1: Roberto Blanco © NZZ. Foto: Saskia Zingg, 2023. S. 51
Abb. 2: *Ich nehm dir alles weg. Ein Schlagerballett* von Joana Tischkau am HAU Berlin, mit Dayron Domínguez Piedra als Roberto Blanco. Foto ©Lennart Brede. S. 63

Frank Kelleter: David Bowie
Abb. 1: Jonathan Barnbrooks Video zu »I Can't Give Everything Away«. S. 74

Marilisa Reisert: Paris Hilton
Abb. 1: Cover der britischen Hardcover-Erstausgabe von Paris Hilton, »Paris: The Memoir«. London: HQ, 2023, ISBN 978-0-00-852446-3. Coverabbildung: Randee St Nicholas. Cover-Design: Renata De Oliveira. Das Coverbild wurde für die amerikanische und die deutsche Ausgabe übernommen. S. 114
Abb. 2: Standbild aus Netflix-Autoplay-Vorschau in der Netflix-Suchzeile (12Sek), Cooking with Paris (USA 2021) https://www.netflix.com/title/81312532 (Zugriff: 28.05.2026). S. 115

Niels Werber: Till Lindemann
Abb. 1: Stellungname des Verlags Kiepenheuer & Witsch vom 3. April 2020, auf der Homepage des Verlags nicht mehr nachweisbar. Screenshot. S. 141
Abb. 2: Screenshot von Shelby Lynns Tweets vom 25.05.2024. S. 143
Abb 3. Screenshot von der Verlagsseite. Werbung für Lindemanns *100 Gedichte*. Inzwischen gelöscht. S. 144
Abb. 4. Stellungname des Verlags Kiepenheuer & Witsch vom 2. Juni 2023, auf der Homepage des Verlags nicht mehr nachweisbar. Screenshot. S. 145
Abb. 5: *100 Gedichte* für 119 Euro und 4,7 Sterne Rating. S. 148

Johann Pibert: Madonna
Abb. 1: Madonna als Bindeglied der verbotenen Liebe. Screenshot der »Forbidden Love«-Performance in London im August 2006 aus der DVD Madonna: The Confessions Tour, Regie: Jonas Åkerlund, © 2006, Semtex TV Productions, Inc., Timecode: 00:34:56. S. 153

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Abb. 2: Madonnas Zukunftsentwurf eines israelisch-palästinensisches Paares in »Future« beim Eurovision-Finale in Tel Aviv am 18. Mai 2019. Screenshot aus dem auf Madonnas offiziellem YouTube-Kanal veröffentlichten Video »Madonna, Quavo – Eurovision Song Contest 2019«, YouTube 19.05.2019, https://youtu.be/VG3WkiLod_U (Zugriff: 20.02.2026), Timecode: 08:55. S. 158

Irina Gradinari: Volodymyr Zelensky
Abb. 1: Werbewahlplakat. S. 270
Abb. 2: Zelensky als soldatischer, heldenhafter Präsident (Netzfund). S. 273

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Tanja Prokić und Irina Gradinari

Reading the Stars. Zur Einleitung

> The only thing worse than being talked about is not being talked about.
>
> *Oscar Wilde*

Gegenwart als Konstellation

Was haben zweifelhafte Techheroen wie Elon Musk, (un)populäre Politakteure wie Volodymyr Zelensky, Karl-Theodor zu Guttenberg, Herbert Kickl, feministische Heldinnen wie Gisèle Pelicot, Power-Diven wie Beyoncé, die unwoke Erfolgsautorin J.K. Rowling, der der Vergewaltigung bezichtigte Metalstar Till Lindemann, Skandalnudeln wie Roberto Blanco, Britney Spears oder Paris Hilton, Hochstapler wie Mili Vanilli oder Georg Santos, ikonische Sportler wie Michael Jordan und Novak Djoković, die Queen of Pop Madonna, verstorbene Diven wie Édith Piaf oder David Bowie, die K-Pop-Boygroup BTS, Pop-Mogulinnen wie Taylor Swift, die »Queen of the Tradwifes« Hannah Neleman, die Deutschrapperin mit einem Faible für plastic surgery Shirin David und Popskandaleure wie Kanye West gemein? In erster Linie einmal dies: Sie sind uns Mittel zum Zweck. Durch sie erhoffen wir uns die Beantwortung der Frage: *Wie findet man einen reflexiven Zugang zur Gegenwart?* Ein reflexiver Zugang zur Gegenwart eröffnet sich, so unser Vorschlag, über jene Akteur:innen, die ihre Zeit vielleicht wie keine anderen verkörpern: Stars, Celebrities, Ikonen, Skandalfiguren, Held:innen und Anti-Held:innen.

Zu allen Zeiten haben ikonische Figuren dazu beigetragen, zeitliche und räumliche Orientierung zu stiften sowie kulturelle und religiöse Zugehörigkeiten zu begründen und zu festigen. Charakteristisch für unsere Gegenwart scheint jedoch zu sein, dass sich nicht nur diese ikonischen Figuren in eigentümlicher Weise ausdifferenzieren, sondern auch ihre sozialen Funktionalisierungen zunehmend bedürfnisorientiert individualisieren. Politiker:innen, Talk-Show-Moderator:innen, Influencer:innen, Journalist:innen, Wissenschaftler:innen, Polizist:innen, Gewerkschafter:innen, Parteimitglieder, Ärzt:innen, IT-Berater:innen, Ökonomen, Komiker:innen, Hausfrauen, Fitnesstrainer:innen, Kosmetikerinnen, Finanzexpert:innen, Köch:innen usw. können vorbehaltlos als Stars gelten; vorausgesetzt, sie haben die entsprechende Community hinter sich

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

versammelt. Dass es sich dabei um kleine, segmentierte Fangemeinschaften handeln kann, tut der Idee des Stardoms (des Star-seins) keinen Abbruch, ganz im Gegenteil, auch hier gelten Gesetze von Erfolg und Ruhm, obgleich die Prozesse ungleich komplexer und vielschichtiger auf verschiedene öffentliche und mediale Sphären verteilt sind.

Umso schwieriger werden Verallgemeinerungen und Typisierungen, wie sie noch vor kurzem mit sozialen Abstraktionen bemüht wurden. So haben Stephan Moebius und Markus Schroer noch vor nicht allzu langer Zeit (Ideal)-Typen, als »historische Produkte und kulturspezifischen Ausdruck bestimmter Gesellschaftsformen«[1] extrapoliert, durch die »in ihrer Gesamtheit das Soziale«[2] geordnet werden könne. Mit der fortschreitenden Verschränkung von digitalen Plattformen und analogem sozialem Zusammenhang haben sich nicht nur die Regeln der Aufmerksamkeit radikal verschoben, auch die Dynamiken öffentlicher Kommunikation haben sich neu strukturiert. Die Frage nach dem Zugang zur Gegenwart bekommt daher eine sozialpolitische Brisanz, wobei auch die Gegenwart neu zu definieren wäre. Selbstverständlich sind soziale Akteur:innen notwendig immer schon Teil der Gegenwart. Unser Tun und unser Denken vollziehen sich in raumzeitlichen Parametern, die das, was wir Gegenwart nennen, gleichermaßen voraussetzen und produzieren. Die Gegenwart – das ist unser quasinatürlicher Bezugsrahmen, den wir über bestimmte Koordinaten ausmachen und durch Rückbezüglichkeit stabilisieren: Die Gegenwart, unser ›Zeitort‹, weder Zeitcontainer noch Zeitfluss, ist kaum noch kollektiv konsensfähig. Vielmehr ist sie zur qua Geodaten verortbaren Schnittstelle geworden, die die Nutzer:innen über Zuschnitte und Ausschnitte an ein kollektiv-technologisches, disparates, vorformatiertes, dynamisches Geflecht aus affektiven und imaginären, aktuellen und virtuellen Linien anschließt. Unter diesen digitalen Bedingungen ist die Gegenwart gleichzeitig nah und individuell kommensurabel, gleichzeitig aber auch in ihrer nur potenziellen Verfügbarkeit überfordernd und ›fern‹.

Diese eigentliche Unverfügbarkeit des Ganzen ergibt sich nicht nur durch komplexe Technologien, sondern auch durch die opak bleibenden Zirkulationsbewegungen von humanen und nicht-humanen Ressourcen: Dabei erweist sich die soziale Präsenz immer als vermittelt und formatiert, durchdrungen von ungleichen Verteilungen von Kapital- und

1 Stephan Moebius/Markus Schroer, »Einleitung«, in: dies. (Hg.), *Diven, Hacker, Spekulanten. Sozialfiguren der Gegenwart*, Berlin: Suhrkamp 2010, S. 7–11, hier S. 9. Weitere Klassifizierungen siehe in Gerd Stein, *Kulturfiguren und Sozialcharaktere des 19. Und 20. Jahrhunderts*, 5 Bände, Frankfurt am Main: S. Fischer 1985; Winfried Gebhard/Ronald Hitzler (Hg.), *Nomaden, Flaneure, Vagabunden. Wissensformen und Denkstile der Gegenwart*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2006.

2 Moebius/Schroer, »Einleitung«, S. 9.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Güterströmen, Verdatungen und Informationsflüssen. Längst haben wir diese Opazität hingenommen: Multiple Zeitregime und Ordnungen, Schichten und Lagen bilden unterschiedliche Gegenwarten, oder besser noch: unterschiedliche Formate,[3] die die Gegenwart digital nicht nur einfangen, sondern auch ›abschneiden‹ und filtern. ›Die‹ Gegenwart mit ihrem ausschnitthaften und unaufhörlichen, allseitigen Aufforderungscharakter scheint angehalten und zugleich beharrlich zu sein, konserviert und stets präsent im digitalen Raum, in dem keine Zeiten mehr existieren: ›Die‹ Gegenwart ist zu ›breit‹, zu ›weit‹ und in ihren Übergängen zur Vergangenheit und Zukunft nicht scharf abzugrenzen, zugleich entzieht sie sich durch ihre multiplen Zugriffe durch zahlreiche Akteur:innen und Einflussstellen, Machtinteressen und algorithmische Steuerungen.

Dieser unverfügbaren, digitalen Gegenwart möchten wir uns mit der vorliegenden ›Sternen-Karte‹ annähern. Wir schlagen den Begriff der Konstellationen vor, mit dem wir die Gegenwart in ihren (wandelbaren) Dynamiken, punktuellen Machtintensitäten, situativen Anschlussstellen, fragmentarischen Sichtbarkeiten, asymmetrischen Aufmerksamkeitsordnungen, kollektiven wie individuellen affektiven Engagements und dem Begehren nach Partizipation in einer zeitlichen Dimension zu erfassen suchen. Digitale Konstellationen sind im Gegensatz zur kosmischen nicht von langer Dauer, jedoch von globaler Wirksamkeit, lassen sich nicht als Ganzes, sondern in ihren Wirkungsdisparitäten, -partikularitäten und -diskontinuitäten, in ihrer Widersprüchlichkeit und Wandelbarkeit erfassen.

Gerade diese Asymmetrie der Bedingungen des Erlebens von Gegenwart verlangt deshalb eine Korrektur unserer Ausgangsfrage: Wenn Zugang zur Gegenwart notwendig immer schon gegeben ist, dann stellt sich unter den epistemischen, kognitiven und sozialen Bedingungen des 21. Jahrhunderts vielmehr die Frage nach den Koordinaten des Zugangs: Wie prägt situiertes Erleben die Reflexion von Gegenwart, wie die situierte Reflexion unsere Erfahrung von Gegenwart? Wie kann ein deskriptiv motivierter Zugang die affektive und die reflexive Dimension der Gegenwartbezogenheit berücksichtigen? Wie lässt sich trotz der Ausschnitthaftigkeit des Zugangs der Komplexität des Gegenwartserlebens gerecht werden?

Bereits vor gut 100 Jahren hat sich eine Reihe von Denkern in ähnlicher Weise mit der Frage nach dem Verhältnis von Totalität und Ausschnitthaftigkeit auseinandergesetzt. Dabei gerieten vor allem relationale Verhältnisse in den Blick. Die Spannung zwischen Stillstand und Dynamik, Teil und Ganzem, Abstraktem und Konkretem, Ding und Form bzw. Symbol und Form, Struktur und Praxis, Disruption und Konsolidierung,

3 Michael Niehaus, *Was ist ein Format?*, Hannover: Wehrhahn 2018.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Tradierung und Erneuerung, Ursprung und Geschichte oder individuellem und kulturellem Affekt erhielt, wenn auch noch unter dialektischen, weniger unter beobachtungstheoretischen Prämissen, Einzug in die Geistes- und Kulturgeschichte. In den Werken etwa von Georg Simmel, Max Weber, Siegfried Kracauer, Aby Warburg, Georg Lukács, Ernst Cassirer oder Walter Benjamin lassen sich diese Dynamiken fast wie ein Attraktor des Modellbildens beobachten. Immer wieder stellt sich ihnen an ihren konkreten Gegenständen die Aufgabe eines relationalen Denkens, das sich nicht auf eine Seite der Beobachtung kapriziert, sondern das sich im Gegenteil bemüht, der dynamischen Struktur Rechnung zu tragen.

Das schlägt sich erstens auf der **Ebene der Konzeption** nieder: Verschiedene Denkfiguren treten auf – *energeia*, Pathosformel, Nebeneinander, Zerstreuung, Typus, dialektisches Bild, Aura –, mit denen historische Prozesse multilateral und multimodal gefasst werden sollen. Nicht länger stehen die großen epistemischen Blöcke – das Wahre, das Gute, das Schöne – im Zentrum, sondern die ›kleinen‹ Formen des Alltäglichen als Bezugsformen zur Umwelt. Mit ihnen rücken die Dinge als Akteure eines alltäglichen sozialen Geschehens in den Fokus, in dem libidinöse Verknüpfungen und Verbindungen gestiftet werden.

Das betrifft aber auch *zweitens* die **Ebene des Materials**: Plötzlich sind Gegenstände des Alltags (Henkel, Schmuck, Spielzeug), Medien (Schreibmaschine, Griffel), Bildtypen des kulturellen Zusammenhangs (Starportraits, Briefmarken, Werbung, Biografien), neue soziale Typen und Figuren (der Gast, der Fremde, Tiller Girls, Flaneur, Ladenmädchen, Angestellte, Arbeiter) von Interesse und verlangen ihrerseits nach anderen methodischen Zugriffen und genealogischen Perspektivierungen.[4]

Das betrifft *drittens* auch die **Ebene der Darstellung** der neuartigen Konzeption von gegenwartsspezifischem Wissen, das gleichzeitig historisierend verfährt. Dabei ist gerade von Interesse, wie die profanen Dinge mit den hohen Gegenständen der Historie zu vermitteln sind. Wie lassen sich große Linien von der Antike bis in die Gegenwart des 20. Jahrhunderts verfolgen, ohne bereits durch den Zugriff den Zugang zu den neuartigen Phänomenen zu verstellen? Aby Warburg laboriert mit seinem *Mnemosyne-Atlas* an einer alternativen Darstellungsform, die das Wissen populärer Formen mit den etablierten kunsthistorischen Gegenständen überblendet. Das Detail gerät dabei genauso in den Mittelpunkt der Beobachtung wie die Frage der visuellen Inszenierung der Vernetzung. Benjamin müht sich in seinem Fragment gebliebenen *Passagen-Werk* mit einem neuen Ordnungssystem ab, das trotz der dem Buch geschuldeten Sukzessivität die Beweglichkeit der Bezüge und Gleichzeitigkeit

4 Vgl. dazu Tanja Prokić, *Die literarische Moderne und das Neue Sehen: Eine Medien-Wissen-Konstellation*, Paderborn: Fink 2023.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

des historisch Ungleichzeitigen zur Anschauung bringt. Kracauer sucht mit *Die Angestellten* nach einer Praxis des Mosaiks, das durch Zitate und Alltagspraktiken der Angestellten Ungedachtes und Unbeobachtetes sichtbar machen soll.[5]

All diese neuartigen Denkfiguren kreisen um einen alternativen Geschichtsbegriff, der der Gegenwart Zeitlichkeit zurückgibt bzw. sie historisiert und die Kultur(en) des Alltags mit den erwählten Gegenständen der etablierten Historiografie zu vermitteln erlaubt. Dabei steht auch ein Geschichtsbegriff auf dem Spiel, der disruptive Brüche wie auch Phasen der Konsolidierung zu erfassen erlaubt, ohne dabei eines auf das andere zu verkürzen oder künstlich zu überdehnen. Zugleich gilt es, die Perspektive der langen Dauer mitzudenken, ohne sie zur dominanten Sichtweise zu verfestigen. Unterschiede müssen dabei so erfasst und herausgearbeitet werden, dass sie nicht erst durch die Analyse selbst hervorgebracht werden.

Generell stellt sich also die Frage, wie soziales Geschehen in seiner Gleichzeitigkeit und Prozesshaftigkeit als ein Gefüge von Praktiken und als instabile (Macht-)Konstellationen verstanden werden kann, die auf Strukturen angewiesen sind und zugleich selbst Strukturen hervorbringen. Schließlich ist auch das forschende Innehalten, das durch Beobachtung entsteht, konzeptuell mitzudenken und in den eigenen Zugang zur historischen Analyse einzubeziehen. Es ist kein Zufall, dass sowohl Aby Warburg als auch Walter Benjamin (und andere dieser Zeit)[6] im Sternenhimmel oder vielmehr in der Konstellation der Sterne – das heißt in der Stellung der Sterne zueinander – eine Denkfigur finden, die ihnen erlaubt, die Geschichtlichkeit der Gegenwart mit der Frage einer ›bewahrenden‹ Analyse zu vereinen. Neuere Medien wie Fotografie, Lithografie und Film stellen ihnen dabei Konzepte und neue Wahrnehmungsmöglichkeiten zur Verfügung.

An die Konstellation wollen wir also in diesem Sinne einer Denkfigur anknüpfen, aber auch ganz literal: denn dass Prominente und für das Zeitgeschehen wichtige Personen als »Stars« verhandelt werden, stellt für uns die Brücke zu einer epistemischen Praxis dar. Dabei stehen für uns nicht nur die visuellen Formeln, das heißt die lebendige

5 Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk [1927–1940]*, in: *Gesammelte Schriften V-1*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982; Siegfried Kracauer, »Die Angestellten [1930]«, in: *Werke 1: Soziologie als Wissenschaft. Der Detektiv-Roman. Die Angestellten*, hrsg. v. Inka Mülder-Bach, Berlin: Suhrkamp 2006, S. 213–310; Aby Warburg: »Der Bilderatlas Mnemosyne«, in: *Gesammelte Schriften*, Band 2.1: Abt. 2., hrsg. v. Martin Warnke, Berlin: Akademie Verlag 2000.

6 Vgl. Prokić, *Die Literarische Moderne*; Sophie-C. Hartisch, *Stern und Kosmos: Astrale Konstellationen in der Lyrik um 1900*, Göttingen: Wallstein 2026.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Wirkungskraft (gr. ἐνέργεια, lat. energeia) von Bildern – ihre Fähigkeit, Affekte und kulturelle Spannung zu übertragen –, im Vordergrund, sondern auch die »soziale Energie«, wie sie Stephen Greenblatt in seinem Hauptwerk *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England* thematisiert. In den Stars und Unstars, den berühmten Bösewichten, Triggerfiguren, Held:innen, Vorbildern und Popikonen ist – so unsere Überlegung – eben jene soziale Energie aufbewahrt. Für Greenblatt ist dabei ausschlaggebend, dass sie sich nicht direkt »ablesen« lässt, sondern sich erst in ihren Wirkungen zeigt, nämlich in der Fähigkeit von bestimmten Ausdrucksformen, kollektive Erfahrungen und Affekte hervorzurufen und zu strukturieren:

> We identify energia only indirectly, by its effects: it is manifested in the capacity of certain verbal, aural, and visual traces to produce, shape, and organize collective physical and mental experiences. Hence it is associated with repeatable forms of pleasure and interest, with the capacity to arouse disquiet, pain, fear, the beating of the heart, pity, laughter, tension, relief, wonder.[7]

Für Greenblatt als Literaturwissenschaftler ist das Close Reading die zentrale Methode, um die historische Einbettung und die Beobachtung kultureller Reaktionen auf literarische Kunstwerke zu gewährleisten. Seine Theorie verdichtet sich in einer seiner Leitablehnungen: »There can be no art without social energy.«[8] Für Warburg als Kunsthistoriker stand noch die Bildanalyse im Fokus, insbesondere die ikonologische Deutung, die durch interkulturelle Vergleiche und historische Kontextualisierung die Zirkulation von Bildern als Träger kultureller Erinnerung und Affekte über Generationen hinweg untersucht. ›Stars‹ wollen wir entsprechend eher als Kondensate solcher sozialen und affektiven Energien begreifen: Sie sind weder nur bildhaft noch nur textuell, sie sind vielmehr die lebendige Verkörperung kulturell-technologischer, transindividueller Affekte und als solche wollen wir sie lesbar machen.

Der Sternenhimmel stellt uns damit in mehrfacher Hinsicht eine Denkfigur zur Verfügung: Das Licht der Sterne trifft bei uns manchmal Lichtjahre nach deren Zerfall ein. Das gesamte Firmament ist immer größer als der vom Standpunkt der Beobachtung in den Blick genommene

7 Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Berkeley CA u. a.: University of California Press 1988, S. 6.

8 Ebd., S. 12: »1. There can be no appeals to genius as the sole origin of the energies of great art. 2. There can be no motiveless creation. 3. There can be no transcendent or timeless or unchanging representation. 4. There can be no autonomous artifacts. 5. There can be no expression without an origin and an object, a from and a for. 6. There can be no art without social energy. 7. There can be no spontaneous generation of social energy.«

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Ausschnitt. Figur und Grund sind wechselseitig konstitutiv für die Totalität des Erscheinens, dabei sind wir als Erdenbewohner:innen, während wir Veränderungen beobachten, mit unseren technisch-medialen Instrumenten der Beobachtung und Messung selbst in Bewegung – historisch, technisch, politisch und geophysikalisch. Konstellationen inkludieren und problematisieren somit den Standpunkt der Beobachtung von Sternen, ihre zeitbedingte, fragmentarisch-situative Rezeption. Sie werden erst durch diesen Zuschnitt auf »eine:n User:in« zu Konstellationen.

Die Karte der Sterne verschafft dem Menschen seit Jahrtausenden Verortung und Orientierung, sie gibt ihm auf Reisen und Wanderungen eine Art ›Adresse‹. Die Stellung der Sterne zueinander wurde schon dem vormodernen Menschen, wie Benjamin ausführt, zu einem epistemischen Objekt des Wissens.[9] Das Kartografieren unverwechselbarer Stellungen der Himmelskörper zueinander, gerade weil es Orientierung im Hinblick auf die eigene Ortsbestimmung lieferte, galt gleichzeitig als Instrument einer wie auch immer gearteten Bestimmung des Menschen, die wiederum dadurch in ihrer Bedeutung zum Bestandteil des Kosmischen hervorgehoben wurde. Opake, latente Energien, die aus einer anderen (himmlischen) Sphäre die Geschicke der irdischen Sphäre lenken, wurden mit der Stellung der Sterne, der Gestirne verbunden. Schicksale und Zukünfte sollten sich aus den Sternen *lesen* lassen,[10] diesen himmlische Macht verleihen.

Während das Kartografieren der Sternenkonstellationen, technisch und medial aufgerüstet als Astronomie und Weltraumwissenschaft, seine Relevanz behalten hat und besonders seit dem Kalten Krieg zum zweiten politischen Austragungsort planetarischer Auseinandersetzung und hegemonialer Vormachtstellungen avanciert ist, ist jene Sternenkunde, die sich dem Deuten und Auslesen der himmlischen Kräfte in Bezug auf die irdischen Geschicke und mögliche Zukünfte widmet, auf die Schauplätze eines zweifelhaften, aber umso populäreren Nebenwissens gewechselt. Die Wege der Sternenkunde haben sich getrennt, während die Astronomie heute dem regelgeleiteten Wissenschaftsverständnis entspricht, changierte die Astrologie noch bis vor kurzem zwischen obskurer Scharlatanerie, Parawissenschaft und populärer Unterhaltungsform. Soziale Medien erwecken wieder Interesse an alten, diskreditierten Wissenspraktiken: Eine neuerliche Konjunktur in Sozialen Medien und digitalen Apps scheint sogar dazu zu führen, dass

9 Walter Benjamin, »Lehre vom Ähnlichen«, in: *Gesammelte Schriften II-1*, S. 204–210; »Über das mimetische Vermögen«, in: *Gesammelte Schriften II-1*, S. 210–213; »Notiz zu seinen Texten *Lehre vom Ähnlichen* und *Über das Vermögen*«, in: *Gesammelte Schriften II-3*, S. 958.

10 Vgl. dazu die Etymologie von ›influx‹, in: »Influence«, in: Michel Chaoli et al. (Hg.), *Stichwörter für die kritische Praxis*, Zürich: Diaphanes 2023, S. 109–124.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

die pseudowissenschaftliche Sternenkunde nicht mehr nur als Unterhaltung, sondern als integrierte Alltagspraxis fungiert. Horoskope und Sternzeichen haben nahezu einen ähnlichen Stellenwert wie Workout, Ernährung oder Interior-Tipps.

Es ließe sich viel über die unterschiedlichen Kapitalisierungsformen und -versprechen sagen, die mit dieser Bifurkation von Astronomie und Astrologie einhergehen, während die eine mit der Kommerzialisierung von Gefühlen optiert, taktiert die andere mit einer Kolonialisierung im Imperialstil. Die Signifikantenkette folgt dabei einem recht simplen Prinzip: Neue Vermessungspraktiken versprechen neue Eroberungsräume, neue Ressourcen und neue Extraktionsinstrumente versprechen wiederum neue Markthoheiten, Abhängigkeiten und Vormachtstellungen. Es ist kein Zufall, dass die umsatzstärksten Unternehmen der letzten zehn Jahre – etwa Jeff Bezos mit Blue Origin und → Elon Musk mit SpaceX oder Waymo und DeepMind (Alphabet) – verstärkt auf Weltraumforschung, Raumfahrttechnik, Raumfahrtrobotik, Satellitentechnik, stellare und galaktische Astronomie, Astrophysik, Astrobiologie oder Navigation und Simulation setzen.

Es ist mitnichten ein Zufall, dass auch die Astronomie und Weltraumkunde in den Händen kapitalstarker privatwirtschaftlicher Akteure liegt, während die Astrologie zwischen Medien des alten Typs, analogen Populärmedien und digitalen Medien dissoziiert. Gerade weil es den astrologischen Praktiken nicht gelungen ist, sich einem gültigen Wissenschaftsparadigma zuzurechnen, sind die Aneignungen offen und unspezifisch. Astrologie operiert mit der Mannigfaltigkeit des Begehrens, sie sammelt Affekte, bündelt sie und gibt sie als individuelle Dispositionen zurück. Sie sagt, *was* zu tun ist und vor allem *wie*, bleibt dabei vage und gleichermaßen offen für vielseitige Interpretation und Anschlüsse. Astrologie ist spätestens mit Wahrsagetechniken und Mediumismus eine populäre Praktik der Selbstvergewisserung und hat als solche ein zweites Leben im Kontext des digitalen Plattformkapitalismus erhalten.

Unsere ›digitale Astrologie‹, wenngleich sie auch an die traditionelle Astrologie, vor allem an ihre Verbindungs- und Visionenkraft des Sternelesens, zum Teil anschließt, bewegt sich dagegen auf einem anderen Terrain: Sie rechnet sich dezidiert einer kritischen Kulturwissenschaft zu, die sich als Gegenwartswissenschaft versteht, jedoch über die Herausforderungen der Beobachtung von ›Gegenwart‹ informiert ist. Die Konstellation verstehen wir dann eher als dynamisches, situatives Gefüge von Ereignissen, Akteur:innen, Diskursen, Technologien und Dingen, in der Bedeutung nicht den isolierten Elementen, sondern ihren Relationen und dem lokalen Zugriffsort durch Produser:innen entspringt. Die Konstellation changiert damit zwischen epistemischer Praxis und epistemischem Objekt, denn einerseits soll durch die hier versammelten

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Starprofile eine Erkenntnis zweiter Ordnung möglich werden – die indirekte Beobachtbarkeit von Gegenwart –, andererseits ist uns durch und durch bewusst, dass diese Konstellation ein Konstrukt ist, das gleichzeitig etwas zum Vorschein bringt, anderes aber verdeckt. Die Konstellation ist notwendig ein epistemisches Objekt von zweifelhaftem Status: Sie ist konstitutiv lückenhaft, ausschnitthaft. Es handelt sich also um ein ›Tun‹, das eben nicht einfach re-produziert, was bereits vorhanden ist, sondern durch das Tun eben überhaupt Unterscheidungen und Bedeutungen produziert, was wiederum Gegenwartsreflexion erst ermöglicht. Die gewählten Orientierungspunkte leuchten entsprechend nicht nur als Vorbilder und Ikonen, sondern sie sind durchaus auch als Warnlichter zu verstehen, in denen sich Krisensymptome unserer Gegenwart verdichten, aber auch Vernetzungsknoten, die Anschlüsse an technologisierte Kollektive bieten. Unsere ›Stars‹ stiften in diesem Sinne eine kulturelle Adresse affektiver und sozialer Energien. Die erstellte Konstellation kann dabei aber auch nur eine Momentaufnahme eines situativen, dynamischen Gefüges sein.

Star-Maschinen – Wunschmaschinen

Begreift man Stars als kulturelle Adressen affektiver und sozialer Energien, dann wird jenseits ihrer eigenen Medialität deutlich, dass diese konstitutiv abhängig sind von den medialen bzw. technologischen Bedingungen ihrer Produktion, Konsumption und Zirkulation. Während beispielsweise der Marienkult der Frühkirche wesentlich durch die materiale Interaktion mit Marienikonen proliferiert wird, sind die Starkults des 20. Jahrhundert eng mit dem Film, der Fotografie und Lithografie verknüpft. So lautet denn auch das Kernargument von Benjamins Aura-These, dass sie auf Fernwirkung basiert. Nicht mehr müssen die Publika sich zum »Kunstwerk« bewegen, sondern es kommt zu ihnen. Die massenweise Produktion von Bildern, die Zirkulation von Fotografien in Form von Filmplakaten, Sammelpostkarten, Werbeaufnahmen, Zeitschriften und Magazinen dissoziieren und vervielfachen so die affektiven und sozialen Energieströme. Die Star-Maschine, wie wir sie heute noch kennen, bildet sich als eine »neue, von der Film- und den sie flankierenden Medienindustrien kultivierte Aufmerksamkeit für das Privatleben der Schauspieler/innen«[11] im frühen 20. Jahrhunderts aus und erfährt

11 Brigitte Weingart, »Star Studies«, in: Bernhard Groß/Thomas Morsch (Hg.), *Handbuch Filmtheorie*, Wiesbaden: Springer VS 2018, S. 1–22, hier S. 2. Vgl. auch die instruktive Einleitung von Peter Rehberg/Brigitte Weingart, »Einleitung«, in: *ZfM – Zeitschrift für Medienwissenschaft* 1 (2017/16): *Celebrity Cultures*, S. 10–20.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

seither in der engen Verschränkung von öffentlicher und medialer Sphäre immer neue Wendungen und Zuspitzungen.

Wenn Daniel Boorstin bereits in den 1960er Jahren feststellt, »The celebrity is a person who is known for his well-knownness«,[12] dann nimmt er bereits unter dem neuen Eindruck der »Öffentlichkeit als Publikum« eine Wendung der Star-Maschine vorweg, die sich in den späten 1990er Jahren vollends normalisiert. Mit dem Siegeszug des Privatfernsehens setzen sich mehr und mehr Partizipationsformate durch, die die Struktur von Mikro-Berühmtheit strategisch ausbeuten. Im neuen Mediengefüge nach dem Modell der Yellow Press kommt es zu einer Neuausrichtung von Berühmtheit als Bekanntheit gemäß einem allzu bekannten kognitiven Schema: Was uns wiederholt begegnet, erzeugt nahezu beiläufig Bedeutung.

Das Internet – in der Phase nach dem zweiten Reboot als nutzerbasiertes bzw. programmierbares Internet ab 2003 – befördert nun in hohem Maße die Star-Maschine als Aufmerksamkeitsmaschine. Die Wege der Zirkulation, Produktion und Konsumption vervielfachen sich, indem die neuen userzentrierten Oberflächen zur Partizipation anreizen. Darin wurde mehrfach der Schlüssel zu einer Star-Maschine erkannt, wie wir sie heute kennen, gekennzeichnet durch eine flexible und heterarchische Beteiligung, veränderte Aufmerksamkeitszyklen, mit dem Fokus auf Reichweitenstärke und Einflusskraft. Der Reboot des Internets als Web 2.0 – oder auch partizipatives Internet – wird heute weniger aus technologischer Perspektive erklärt, als vielmehr aus ökonomischer als disruptiv gefasst, weil Märkte und Branchen radikal umverteilt wurden.[13] Auf eine Welle der Deprofessionalisierung – alte Berufe und Branchen wurden schlagartig obsolet – folgte eine breite Reprofessionalisierung: Durch technische Applikationen und mediale Praktiken entwickelten sich informierte Expertisen, neue Branchen und Berufsbilder. Blogger:innen lösen zunehmend die Paparazzi der Yellow Press ab. Stets mit den neuesten Gerüchten versorgt, sind sie weder von Werbedeals noch Redaktionsprozessen und Publikationszyklen abhängig und veröffentlichen im eigenen Turnus ihr Material.

Eine Medienikone dieser frühen Celebrity-Maschine ist Perez Hilton mit seiner Website *PageSixSixSix.com*, später *perezhilton.com*. Kurz nach der Etablierung des Web 2.0, im Herbst 2004, beginnt Perez mit dem Bloggen. Seine Informationen bezieht er aus seinem Freundeskreis in der Entertainment-Industrie. Unter den neuen Bedingungen einer zensurfreien ›Presse‹ und den Aktualisierungsmöglichkeiten via Blog

12 Daniel J. Boorstin, *The Image. A Guide to Pseudo-Events in America*, New York: Atheneum 1961, S. 47.

13 Dazu z.B. Nick Srnicek, *Plattform-Kapitalism*, Hamburg: Hamburger Editionen 2018.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

avanciert Perez' *PageSixSixSix.com* zum gefürchtetsten Paparazzi der Post-Paparazzi-Ära. Im März 2005 kürt die CBS-Sendung *The Insider* Perez' Seite zu »Hollywoods meistgehasster Website«.[14]

Karrieren ließen sich über Nacht zerstören, indem die Gerüchteküche befeuert wurde. Die Verschmelzung der halböffentlichen mit der öffentlichen Sphäre nahm rasant zu, indem sich skandalöses Verhalten von Celebrities nicht mehr nur unter den Co-Anwesenden als Gossip verbreitet, sondern stets taufrisch einer erweiterten Öffentlichkeit präsentiert wurde. Die invektive Dynamik, die mit dem Celebrity-Bloggen verbunden ist, akzeleriert die Produktionszyklen der Yellow Press und trägt durch ihre Geschwindigkeit auch maßgeblich dazu bei, dass sich Gerüchte durch wiederholtes Bloggen manifestieren. Auf der Welle des Erfolgs und nach einem Renaming der Website – nachdem die eigene Ikonisierung durch die im doppelten Sinne schlechte Presse vollendet war – verzeichnete *Perezhilton.com* im Jahr 2007 über 100 Millionen Besucher:innen pro Monat, mit einem Jahresumsatz von etwa 800.000 Dollar. So kürt das *Forbes Magazine* Hilton auf der Liste der *Top 25 Web Celebs* im Jahr 2007 zum erfolgreichsten Star des Internets.

Perez Hilton, der mit bürgerlichem Namen eigentlich Mario Armando Lavandeira Jr. heißt, lehnte sein Pseudonym nicht ohne Grund klanglich an das berühmteste It-Girl der frühen 2000er an, → Paris Hilton, Urenkelin des Hotelgründers Conrad Hilton. Hilton war in der Reality-Soap The Simple Life (FOX, 2003–2007) zu sehen, deren mäßige Einschaltquoten sich nach dem durch den Ex-Freund in Umlauf gebrachten Sex-Tape rasant verbesserten. Hiltons Agent begriff, welche Rolle Eskapaden und provokative Auftritte für Hiltons Popularität spielen konnten, so trug er durch sein innovatives PR-Konzept zu ihrem It-Girl-Status bei. Er spielte die selbstgedrehten Videos und neuesten Gerüchte gezielt der Yellow Press zu, um die Aufmerksamkeit getreu dem dem US-Amerikanischen Zirkuspionier P.T. Barnum zugeschriebenen Slogan »There's no such thing as bad publicity« aufrechtzuerhalten.[15]

Daniel Boorstins bereits in den 1960er Jahren angestellte Beobachtung erhält mit dem Web 2.0 und dem neuen Aufmerksamkeitsregime noch einmal eine neue Wendung: Denn Paris Hiltons Karriere zeigt, dass erst ihre »well-knownness« eine Plattform schafft, von der aus sie als erfolgreiche Unternehmerin, weniger erfolgreiche Sängerin und schließlich Bestsellerautorin ihre Popularität kapitalorientiert ausbaut. Anders als Perez Hilton gelingt Paris Hilton auch der Sprung in die

14 Nina Rehfeld, »Perez Hilton. Hollywoods meistgehasstes Klatschmaul«, *FAZ.NET* 13.09.2007 (Zugriff: über Internet Archive 21.10.2025).

15 Vgl. zur PR-Praxis Sarah Frier, *No Filter. Die Instagram-Story*, Kulmbach: Plassen Verlag 2020, S. 25f.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Star-Maschine des plattformgetriebenen Internets von Instagram und TikTok.

Diese Plattformen bieten nicht mehr nur Templates an, die Blogger:innen und Vloger:innen für ihre eigenen Websites nutzen und monetarisieren können, sondern sie setzen – im Verbund mit dem Smartphone und dem Ausbau des mobilen Internets – auf ein Template für Templates, d.h. ein plattformbasiertes Applikationssystem, das zur Popularisierung und Vernetzung von Accounts bzw. Profilen angelegt ist. Der disruptive Charakter dieser Technologien liegt auf der Hand: Stars und Celebrities sind nicht mehr länger auf die Vermittlung durch Dritte angewiesen, sie können ihr Profil selbst kuratieren, ihr Bild in der Öffentlichkeit im gewissen Maße steuern und vor allem die Fanbase selbst aus- oder sogar aufbauen.

Dabei spielt die kontinuierliche Aktualisierung von geteilten Inhalten eine zentrale Rolle. Nur da, wo die Illusion eines stetigen Einblicks bestehen bleibt, ist die Notwendigkeit, auf andere Medien der Information zurückzugreifen, gebannt. So setzen die Plattformen ihre User:innen unentwegt unter Partizipationsdruck: Die Stars und Möchtegern-Stars produzieren Inhalte, die Fans und Follower konsumieren, und befördern dadurch die Zirkulation.[16] Die Nachfrage nach immer neuen ›Inhalten‹ ist dabei nicht nur konsumptionsbedingt, sondern vielmehr technisch implementiert. Die Star-Maschine unter den Bedingungen des Digitalen perfektioniert die Kreisläufe des Pseudoinformationsgeschäfts zugunsten einer affektiven Bindung.

Dass sich Aufmerksamkeit auch durch Pseudoinformationen steuern lässt, ist in der Mediengeschichte nicht unmittelbar neu, allerdings scheint die Erosionskraft beachtlich, die von dieser breiten Umwälzung ausgeht. Sie betrifft wesentlich das Verhältnis von Inhalt und Form, von Mitteilung und Information. Während ein klassischer medienwissenschaftlicher Ansatz hier eine relationale Differenz ansetzen würde, scheint sich mit der semantischen Verschiebung von ›Inhalt‹ zu ›Content‹ auch ein Bedeutungsunterschied zu materialisieren. Die Medienwissenschaftlerin Kate Eichhorn definiert »Content« entsprechend plausibel als »something that circulates for the sake of circulation.«[17] Das heißt, Content muss weder Bedeutungen im zeichentheoretischen Sinn übermitteln noch verstanden werden, sondern eher Anlass stiften, geteilt zu werden. Tizziana Teranova führt diese semantischen Wechsel auf die informationstechnische Grundlage von Computertechnologien schlechthin zurück. »Information« im rein mathematischen Sinn ist das Signal, das

16 Vgl. zu partizipativen Prozessen: Anne Ganzert/Philipp Hauser/Isabelle Otto (Hg.), *Following. Ein Kompendium zu Medien der Gefolgschaft und Prozessen des Folgens*, Berlin/Boston: De Gruyter 2023.

17 Kate Eichhorn, *Content*, Cambridge: MIT Press 2022, S. 5.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

auf einem stabilen Kanal von »Sender« zu »Empfänger« transportiert wird. In diesem mathematischen Informationsmodell ist die Indifferenz gegenüber der Bedeutung der Information maximal.[18] Die störungsfreie Übermittlung des Signals ist die technische Aufgabe in diesem Modell. Plattformen basieren nun einerseits technisch auf diesem informationstheoretischen bzw. mathematischen »Grundgesetz«, andererseits nutzen sie es auch auf der Ebene der Formen. Die schiere ungefilterte Menge an übermittelten »Informationen« produziert ein »Rauschen«, da wir dieser Menge nicht mehr qua Bedeutung gerecht zu werden vermögen. Selektionsmechanismen erfolgen nicht mehr primär durch die Selektion von Mitteilung und Information, sondern sie präferieren akzelerierte Mechanismen: affektive. Nur so gelingt es dem »Content«, die doppelte Aufgabe der Bindung von Aufmerksamkeitsressourcen der User:innen und der Integration von Partizipation zu meistern.[19]

Das erklärt auch, warum Kommunikation im Zeitalter der Plattformen wesentlich durch große Gefühle bestimmt wird, online wie offline. Soziale Wirklichkeit ist längst durch diese Transformation von Information kontaminiert. Gerade im Hinblick auf Falschmeldungen lässt sich diese Dynamik gut beobachten. Wenn Zirkulation den Bedeutungsgehalt prädominiert, dann geraten auch stärker die medialen Praktiken der Partizipation in den Vordergrund. Durch die entsprechenden Technologien wird eine Entprofessionalisierung von Kamera- und Videotechnik, Publikationswissen und Distributionswegen von heute auf morgen entriegelt – und vermeintlich demokratisiert, damit setzen sich ganz neue Parameter von Aufmerksamkeit und Berühmtheit durch.

In *Understanding Celebrity* (2004) und *Ordinary People and the Media* (2010) schlägt Graeme Turner entsprechend vor, *celebrification* im Rahmen seiner Theorie des »demotic turn«, also eine Veralltäglichung von Ruhm in der digitalen Medienkultur zu verstehen, die ihre Anfänge im Reality-TV hat.[20] Dieser »demotic turn« ist, wie wir glauben, zweiseitig, einerseits können eben auch ordinary people plötzlich »berühmt« werden, andererseits ist das aber nur möglich, weil längst das Private, das Alltägliche zum Gegenstand eines öffentlichen Interesses geworden ist. Nicht mehr so sehr das arkane Wissen der Gerüchte und Eskapaden steht im Mittelpunkt, sondern vielmehr eine neue, unzensierte, von den redaktionellen Eingriffen Dritter befreite Nähe der ›Stars‹ zum

18 Tiziana Terranova, *Network Culture: Politics For the Information Age*, London/Ann Arbor: MIT Press 2004.

19 Vgl. dazu auch die Ausführungen Tanja Prokić, »Do you get the #vibe? Zur postdigitalen Medienästhetik der Atmosphäre«, *Forum Modernes Theater* 1 (2023/34), S. 80–96.

20 Vgl. Graeme Turner, *Ordinary people and the media: The demotic turn*, London: Sage 2010; Graeme Turner, *Understanding celebrity*, 2. Rev. Aufl., London: Sage 2013 [2004].

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Publikum, und umgekehrt vom Publikum zu den Stars. Dabei entstehen neue Selektionsmechanismen von Authentizität und Intimität, die die Star-Maschine fortan in ihren Kopplungsmechanismen auszeichnet. Innovations- und Aktualisierungsdruck hingegen unterliegen noch immer den Regeln einer dritten Größe, die sich aber weitgehend hinter Oberflächen und Nutzungsanwendungen in der Tiefenebene der Algorithmen und Unternehmenszentralen der Plattformen invisibilisiert.

Wenn alles immer schneller verfügbar ist, steigt auch das Begehren nach einer immer schnelleren Aktualisierbarkeit. Wenn Streuung zu einem zentralen Moment von Bekanntheit beiträgt, dann muss auch die Zeitspanne, in der jemand Aufmerksamkeit erlangen kann, sinken. Bewunderung und Missachtung verschwistern sich in den digitalen Netzwerken genauso wie Auf- und Abwertung, so dass De- und Repopularisierung sich unentwegt kreuzen. Die Zeit wird zu einer wahrlich fließenden Größe, insofern jederzeit vergangenen Skandale wieder auflodern können und der nächste Eklat regelrecht heraufbeschworen werden kann. Diese Dynamik schöpfen Stars und Celebrities immer wieder aus, indem sie auch eine gewisse Selbstskandalisierung kultivieren.[21] Während also die vier Komponenten »Erfolg«, »Image«, »Originalität« und »Kontinuität«,[22] die für das Hollywoodstarsystem noch leitgebend waren, gegenüber dem Affektversprechen, das mit dem jeweiligen Starprofil einhergeht, in den Hintergrund treten, ist zu fragen, ob diese Gradmesser ausreichend sind, um eine Person als Star zu qualifizieren. Aktuell spielen eher die Wiederholung und die Nachahmung eine konstitutive Rolle, die ja Brüche und Diskontinuitäten produzieren, Zirkulation ermöglichen und gerade die Strukturen des Unbewussten prägen. Auch der Erfolg, der Glanz, im eigentlichen Sinne ist nicht mehr notwendig – Skandalisierung erweist sich sogar als wirksamerer Aufmerksamkeitsgenerator; ebenso wenig ist die Kontinuität erforderlich, sondern Anschlussfähigkeit und regelmäßige Produktion von Content. Stars sind also qualitativ zu etwas anderem geworden.

Chris Rojek arbeitet in seinen Studien zur Celebrity-Kultur eine typologische Unterscheidung heraus, die das Phänomen der It-Girls noch einmal viel klarer zu fassen erlaubt:[23] Er unterscheidet *ascribed celebrity* (z. B. royaler oder ererbter Ruhm), *achieved celebrity* (durch Leistung, z. B. Sport, Kunst) sowie *attributed celebrity* (durch Medieninszenierung oder PR). Die Kapitalformen, die Pierre Bourdieu für den sozialen Raum differenziert, scheinen mit diesen Typen ein Stück zu korrelieren,

21 Vgl. zur Dynamik Tanja Prokić, »What Is It Like to Be a Brand? Selbsttribunalisierung und postdigitale Konstellation am Beispiel Mirna Funk«, in: Rupert Gaderer/Vanessa Grömmke (Hg.), *Hass teilen: Tribunale und Affekte virtueller Streitwelten*, Bielefeld: transcript 2024, S. 151–172.

22 Werner Faulstich/Helmut Korte (Hg.), *Der Star. Geschichte – Rezeption – Bedeutung*, München: Wilhelm Fink 1997, S. 11.

23 Chris Rojek, *Celebrity*, London: Reaktion Books 2001, S. 17–20.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

allerdings unterliegen sie im digitalen Raum einer gewissen Kontigenz, die von der Form und Wirkung einer Konstellation abhängig ist. Jedenfalls wird zum einen deutlich, dass das durch erarbeitete und inszenierte Prominenz akkumulierte affektive Kapital eine besondere kulturelle, ökonomische oder politische Stellung mit sich bringen kann. Zum anderen wird zugleich deutlich, dass diese Differenzierung von Prominenz kaum noch aufrechterzuhalten ist. Celebrity zu sein bedeutet heute primär eine hohe Anpassungsfähigkeit an den Flow aktueller Trends wie auch die permanente Contentproduktion.

Unsere Sternenkunde interessiert sich daher auch für die unterschiedlichen Prozesse der *Celebrification*: Darunter ist nach Rojek jener soziale und kulturelle Prozess zu verstehen, bei dem Menschen durch Medienpraktiken und öffentliche Aufmerksamkeit in den Status von Prominenten erhoben werden.[24] Rojek versteht *Celebrification* nicht als eine natürliche Bewegung, sondern als einen Effekt von Medienlogiken, wie PR, Reality-TV, Social Media, Journalismus. Die Prozesse auf der Ebene des kulturellen Wandels bezeichnet er als *Celebritization*: eine sich gesellschaftlich ausbreitende Prominentenkultur. In Rojeks Untersuchungen stehen die Plattformen noch weniger im Fokus, allerdings liefert er mit seinen Begrifflichkeiten, etwa der »presumed intimacy«, ein zentrales Konzept, um den eigentümlichen Beziehungsmodus, der sich zwischen Starpersona und Fans etabliert, zu erfassen.[25]

Sein Konzept verweist damit auf die Notwendigkeit, das Publikum vielschichtiger zu verstehen: Bewunderung, Kritik, Abwertung, Investition und Desinvestition, Identifikation und Desidentifikation sind dabei ebenso relevant wie spezifische Formen der Konsumption, etwa das Hate-Watching, das auf Asymmetrien, Herabsetzung, Abwertung und negativer Faszination beruht.[26] Die affektive Investition der User:innen ist insofern politisch zu begreifen, als sie einen erheblichen Konformitätsdruck erzeugt. Durch Vernetzung, positive oder negative Anschlüsse, Feedbackschleifen, Likes, (Re-)Posts und (Ent-)Folgen positionieren sich Fans in einem politischen Feld der (Nicht-)Zugehörigkeit. Das Teilen und Zirkulieren von Werten konstituiert digitale Gemeinschaften: → Gisèle Pelicot zu folgen bedeutet, feministische Werte zu teilen und sich an kritische #MeToo-Debatten anzuschließen; → Volodymyr Selenskyj zu feiern signalisiert Zustimmung zu bestimmten gegenwärtigen politischen

24 Vgl. dazu auch Chris Rojek, *Fame Attack: The Inflation of Celebrity and its Consequences*, London u.a.: Bloomsbury Academic 2012.

25 Vgl. Chris Rojek: *Presumed Intimacy: Parasocial Interaction in Media, Society and Celebrity Culture*, Cambridge/Malden: Polity Press 2015; Vgl. dazu am Beispiel von Influencer:innen bei Tanja Prokić, *Alltag als Arbeit. Wie Influencer:innen unser Selbstbild verändern*, Ditzingen: Reclam 2026.

26 Vgl. Elisabeth Heyne/Tanja Prokić (Hg.), *Invective Gaze. Das digitale Bild und die Kultur der Beschämung*, Bielefeld: transcript 2022.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Positionierungen der Europäischen Union; →Till Lindemanns Musik zu hören kann auf rechtspopulistische und misogyne Interessen der User:innen verweisen. Auch diese Zuordnungen sind dynamisch: Sie verändern sich mit den jeweiligen Konstellationen und lassen sich von den Stars nicht vollständig kontrollieren.

De- und Repopularisierungsprozesse unter den Bedingungen der digitalen Ökonomie jedenfalls sind kaum mehr von Prozessen der Kommerzialisierung und der Politisierung zu trennen, sie unterliegen regelrechten Kursschwankungen und informellen Regeln, die mit Prozessen der Re- und Decelebrification verschränkt sind. Wir haben es uns daher auch zur Aufgabe gemacht, das semantische Feld rund um den Star mitzudenken: Held:innen; Ikon:innen, Popsternchen, Anti- bzw. Unstars, Antihelden, gefallene Stars, Persona non grata, Skandalfiguren oder Infamous Celebrities. Parameter, wie sie noch mit dem (männlich codierten) Helden aufgerufen werden – »The hero was a big man; the celebrity is a big name«[27] –, werden dabei nicht nur um Dimensionen affektiver bzw. sozialer Energie erweitert, sondern auch um jene von Reichweite und Frequenz.

Ganz unweigerlich hat auch die fortschreitende Veralltäglichung von Star-Werdung eine politische Dimension. Denn gerade wenn Politiker:innen, Wissenschaftler:innen oder Aktivist:innen sich *celebrifizieren*, verändert das die Art, wie Öffentlichkeit und Autoritäten relationiert sind (z. B. im Hinblick auf Politik als Spektakel).[28] Dieses System baut aber auch die soziale Kommunikation zunehmend nach dem Muster affektiver Selektionsmechanismen um.

Damit gewinnen für die Untersuchung der spezielleren Ebene der Celebrification (nach Rojek) die verschiedenen Adaptionen an Plattform-Umgebungen eine neue Relevanz: Wie werden Signature Moves und Gesten an die smarten Technologien, die digitalen Plattformen und ihre Nutzung angepasst? Welche Formen der Renitenz und Präsenz, welche Formen des Wiederholens prägen sich aus? Was trennt das Unzeitgemäße, Überzeitliche vom Anachronistischen? Welche Affinitäten zwischen Unterhaltungsmedien alten Typs (Broadcast-TV, Reality-TV) und neusten Typs (YouTube, Twitter, Insta, TikTok), zwischen klassischer Werbung und digitaler Werbung lassen sich beobachten?[29] Welche Hybridisierungen und Transpositionen finden statt? Welche ideologischen Vereinnahmungen und Widerständigkeiten lassen sich beobachten?

27 Boorstin, *The Image*, S. 57.

28 Astrid Séville/Julian Müller, *Politische Redeweisen. Ein Essay*, Tübingen: Mohr Siebeck 2024.

29 Brigitte Weingart: »Resonanzkörper. Phantasmen von connectedness in viraler Werbung (und partizipatorischen Web-Formaten)«, *Ästhetik & Kommunikation* (2020/180/181), S. 114–129.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Star-Maschinen wollen wir mit Deleuze und Guattari eher als Wunschmaschinen, d.h. als konkrete gesellschaftliche Form der Begehrensproduktion begreifen.[30] Während die Wunschmaschine bei Deleuze und Guattari eine abstrakte, aber materielle Kraft bezeichnet, die fortwährend Verbindungen, Flüsse und Subjektivitäten hervorbringt, zeigt sich diese Dynamik in der Star-Maschine in spezifisch medialer und ökonomischer Gestalt. Die Wunschmaschine steht für das Begehren als produktive Energie — als etwas, das Wirklichkeit hervorbringt, anstatt bloß einen Mangel zu kompensieren. Sie produziert Relationen zwischen Körpern, Zeichen und Objekten, und sie funktioniert in Netzen: Jede Maschine verbindet sich mit anderen, um neue Wirklichkeiten zu erzeugen. In diesem Sinne ist die Star-Maschine nicht als bloßes Referenz- oder Symbolsystem, sondern selbst als Teil einer größeren produktiven Maschinerie zu verstehen: Die Star-Maschine produziert den Star als verdichtete Figur des Begehrens: ein Knotenpunkt, an dem mediale Bilder, affektive Bindungen und ökonomische Interessen zusammenlaufen, kurz: Konstellationen entstehen. Sie verknüpft individuelle Wunschmaschinen – die Begehren der Zuschauer:innen, Fans, Publika, Nachahmer:innen und Hater:innen – mit größeren gesellschaftlichen Apparaten der Zirkulation, Produktion und Konsumption. Der Star fungiert dabei als eine Schnittstelle, an der sich persönliche und kollektive Begehren bündeln und in ökonomische Verwertungsprozesse übersetzt werden. So verstanden, ist der Star weder eine bloße Person noch ein Idol, sondern ein Prozess: ein permanentes Werden, das aus zirkulierenden Bildern, Erzählungen, Körpern und Emotionen zusammengesetzt ist. Die Star-Maschine organisiert diese Flüsse, lenkt das Begehren, und verwandelt es in Wert — in Aufmerksamkeit, Geld, Markenidentität, moralische Werte und Zugehörigkeit. Sie ist damit ein Paradebeispiel dafür, wie der digitale Kapitalismus das Begehren nicht unterdrückt, sondern funktionalisiert: Er lässt es produzieren, aber er lenkt seine Produktion in ökonomisch und politisch verwertbare Bahnen. In diesem Zusammenspiel zeigt sich, dass die Star-Maschine eine verkörperte Wunschmaschine ist – eine, die die produktive Kraft des Begehrens sichtbar macht, während sie sie zugleich in die Logik des Marktes und der politischen Teilhabe einspannt. Sie offenbart die paradoxe Gleichzeitigkeit von Emanzipation und Einbindung: Das Begehren entfaltet seine schöpferische Energie, aber in einem System, das es zugleich strukturiert, codiert, kapitalisiert und politisiert.

30 Gilles Deleuze/Felix Guattari, *Anti-Ödipus: Kapitalismus und Schizophrenie* I, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977. Nicht im wörtlichen Sinne wie bei Jeanine Basinger, *The Star Machine*, New York: Knopf Double-Day 2009.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Star-De:Mapping

Wie lässt sich nun aber die Star-Maschine als Wunschmaschine sichtbar machen? Wie den Star als Knotenpunkt und in einer Konstellation offenlegen? Wir schlagen dazu das Reading als eine Kulturtechnik vor, die allen hier im Band vertretenen Disziplinen – Literatur- und Kulturwissenschaft, Theater-, Medien- und Filmwissenschaft, Soziologie und Politikwissenschaft sowie Gender und Postcolonial Studies – Grundlage ihrer wissenschaftlichen Praxis ist. Lesen und Schreiben werden auf dieser basalen Ebene als zwei nicht voneinander zu trennende Bereiche gefasst: Wer liest, der:die schreibt immer auch schon mit, deutet, rahmt, selektiert, liest hinein und heraus. *Lesen-Schreiben* geht der Analyse, der Deskription immer schon voraus, häufig auch als ein präkognitives, affektives Tun.

Genau das machen wir uns zu eigen: Die Lektüre, das Reading begreifen wir entsprechend als ein Mittel zwischen reflexiver Aneignungstechnik und deskriptiver Analyse, insofern eben auch soziale, ökonomische, politische Parameter in den Fokus geraten, die die aktualisierte Erzählung zu plausibilisieren erlauben und es darüber hinaus ermöglichen, Relationen zu ›sehen‹. Es ist ein Close Reading, aber keine dekonstruktive Praxis mehr – denn die Konstellationen sind keine Ganzheit, die eine subversive Destruktion erfordern, sondern primär eine analytisch-rekonstruktive und assoziative Lektüre-Praxis, die ihre Gegenstände in größeren Kontexten verortet, ihrer Zirkulations- und Wandelbewegungen folgt und so auf die Spur der nicht immer sichtbaren Relationen kommt. Dabei steht die antike Praxis des Sternelesens Modell: Hier ist nicht der einzelne Stern, sondern eben die Stellung der Sterne zueinander Gegenstand der Deutungspraxis, deren Aufgabe es ist, etwas über die irdische Situation zu erfahren. Stars und Celebrities zu *lesen*, hieße dann eben nicht nur abzulesen oder buchstäblich zu lesen, sondern auch die Dynamiken zwischen *celebrification* und *celebritization,* zwischen *Star* und *Star-Maschine* mitzulesen.

Im Lesen schwingt dann immer auch etwas mit, das sich anschmiegt an bewährte Praktiken, an prätextuelle Szenen, oder das als Bedeutungsüberschuss expandiert. Im Lesen wird damit auch ein kulturelles Imaginäres geborgen. Ausgehend von einem solchen reflexiven Lektürebegriff zielt der geplante Band über die Lektüre einzelner Star-Profile auf eine Analyse der medienhistorischen Kon*stellation*.

Im Vordergrund steht dabei aber nicht die ganze Biografie einzelner Starpersonas, sondern vielmehr Momentaufnahmen, ambivalente Szenen, Assoziationen[31] und mediale Assemblagen, Konversionsmomente

31 Bruno Latour, »Die Macht der Assoziationen«, in: Adrea Belliger/David J. Krieger (Hg.), *ANTology. Ein einführendes Handbuch zur*

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

und Anschlussoperationen. Ganz im Sinne Siegfried Kracauers geht es uns nicht darum, ein vollständiges Bild der Star-Maschine im Sinne der umfassenden Analyse etwa von Hollywoods Starfabriken zu zeichnen.[32] Vielmehr soll es mit Kracauer darum gehen, ein »Mosaik« zu generieren.

> Hundert Berichte aus einer Fabrik lassen sich nicht zur Wirklichkeit der Fabrik addieren, sondern bleiben bis in alle Ewigkeiten hundert Fabrikansichten. Die Wirklichkeit ist eine Konstruktion. Gewiß muß das Leben beobachtet werden, damit sie erstehe. Keineswegs jedoch ist sie in der mehr oder minder zufälligen Beobachtungsfolge der Reportage enthalten, vielmehr steckt sie einzig und allein in dem Mosaik, das aus den einzelnen Beobachtungen auf Grund der Erkenntnis ihres Gehalts zusammengestiftet wird. Die Reportage photographiert das Leben; ein solches Mosaik wäre sein Bild.[33]

Ein solches Mosaik lässt sich zugleich mit Walter Benjamins Denkfigur des dialektischen Bildes in Beziehung setzen, das erst aus der Montage verschiedener zeitlicher Ebenen hervorgeht. Besonders der Gedanke, dass ein bestimmter Moment der Gegenwart historische Zusammenhänge neu sichtbar und erkenntnisreich werden lassen kann, inspiriert unsere Herangehensweise: »Der historische Index der Bilder sagt nämlich nicht nur, daß sie einer bestimmten Zeit angehören, er sagt vor allem, daß sie erst in einer bestimmten Zeit zur Lesbarkeit kommen.«[34]

Die versammelten Beiträge folgen allerdings keinem übergeordneten analytischen Begriffsinventar, auch wenn sie sich heuristisch als Bausteine einer zukünftigen digitalen Astrologie verstehen lassen. Jedes einzelne Star-Profil eröffnet eine eigene Perspektive auf die Herausbildung, Stabilisierung und Destabilisierung von Starkultur(en) und legt den Akzent jeweils auf unterschiedliche Ausschnitte.

So bleibt zunächst unklar, wie sich das Teil zum Ganzen verhält und wie umgekehrt das Ganze aus den Teilen hervorgeht. Ebenso wenig ist

Akteur-Netzwerk-Theorie, Bielefeld: transcript 2006. S. 195–212, hier S. 209.

32 Vgl. Richard DeCordova, *Picture personalities. The emergence of the star system in America*, Urbana: University of Illinois Press 1990; siehe auch Knut Hickethier, »Vom Theaterstar zum Filmstar. Merkmale des Starwesens und die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert«, in: Werner Faulstich/Helmut Korte (Hg.), *Der Star. Geschichte– Bedeutung– Rezeption*, München: Fink 1998, S. 29–47; Helmut Korte/ Stephen Lowry, *Der Filmstar: Brigitte Bardot, James Dean, Götz George, Heinz Rühmann, Romy Schneider, Hanna Schygulla und neuere Stars*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2000.

33 Kracauer, »Die Angestellten«, S. 222. Es ist zu vermuten, dass sich Brecht in seiner Äußerung über die AEG-Werke, die auch Benjamin prominent aufgreift, ursprünglich auf Kracauer bezieht.

34 Walter Benjamin, »N [Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts]«, in: *Gesammelte Schriften V-1: Passagen-Werk*, S. 578 [N 3, 1].

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

eindeutig bestimmt, wie sich die Lesenden bzw. Deutenden selbst situieren: ob sie ihre affektive Bezugnahme explizit machen oder sich in die Rolle neutraler Beobachter:innen begeben. Vor diesem Hintergrund ist auch unsere Auswahl nicht bloß ein Ordnungsakt, sondern Teil eines Wissensprozesses[35]: ein erstes Zusammenfügen von Mosaiksteinen, aus deren Konstellation sich ein Zugang zur Gegenwart abzeichnet.

Unser Interesse gilt den Verbindungen und Beziehungen, die sich zwischen den ›Stars‹ und den jeweiligen Zugängen zu ihnen herstellen lassen. Wir fragen nach den Praktiken, mit denen sie sich selbst in den Fokus der Aufmerksamkeit rücken, ebenso wie nach den technisch-medialen Szenarien und kommunikativen Verfahren, die diese Aufmerksamkeit verstärken oder abschwächen. Zugleich interessieren uns die begrifflichen Bezugnahmen, die ihrerseits eigene Formen der Beschreibung und Analyse hervorbringen.

Entsprechend offen haben wir unser Verständnis vom ›Lesen‹ gehalten. Je nach disziplinärer Verortung gestaltet es sich in den Sozial- und Kulturwissenschaften anders als in den Theater-, Medien- oder Literaturwissenschaften. Während erstere häufig stärker an Verwertungskreisläufen, Praxeologien und Epistemologien interessiert sind, richten letztere ihren Fokus eher auf Formen des Erscheinens, auf Medialität und Inszenierung.

Gerade diese Offenheit blieb jedoch nicht ohne Folgen für die Arbeit an dem Band. Immer wieder forderte der lebendige Gegenstand seinen Tribut: Die Unabgeschlossenheit, die Verstrickungen und die unabsehbare Eigensinnigkeit, die das technisch-mediale Gefüge der Plattformen mit seinen multilateralen Anschlussdynamiken und multiplen Zeitlichkeiten mit sich bringt, setzen nicht nur die klassische Darstellung des Buchs unter Druck, sondern auch die langwierigen Publikationspraktiken aus einer anderen Zeit. Absagen, Änderungen, Ausfälle, Korrekturläufe, Anpassungen, Schreibweisen – vieles scheint gegenüber der Dynamik des Gegenstands unangemessen oder vorläufig. Und dennoch: Gerade die konventionelle Verschriftlichung in Buchform ermöglicht durch Schnitt, Rahmen und Begrenzung ein anderes ›Sehen‹, das wir nach wie vor für produktiv halten. Ganz im Sinne der Karte, die eben nicht Eins zu Eins das Gebiet wiedergeben kann (sonst verlöre sie ihre Funktion), ermöglichen Reduktion, Abstraktion und Symbolkonzentration eben auch Übersicht, Orientierung und flexiblen Einsatz im Gebiet.

Wenn die Karte als Karte irgendwann ihre Beobachtungs- und Orientierungskraft für die Gegenwart verloren hat, weil sich das Territorium derart gewandelt hat, so soll sich unsere Karte zumindest als Pionierleistung einer neuen kartografischen Praxis erwiesen haben. Ihren

35 Vgl. Alan Durant, »›The Significance Is in the Selection‹. Identifying Contemporary Keywords«, *Critical Quarterly* 1–2 (2008/50), S. 122–142.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Vorbildcharakter bezieht sie aus der Konkretheit, sie interessiert sich eben nicht für eine neue Typologie, wie wir sie aus der Ikonografie, der mittelalterlichen Hagiografie[36] oder ihren soziologischen Erben den Sozialfiguren[37] kennen, sie interessiert sich auch nicht allein für die Star-Maschinen der Fan-Studies[38] und Star Studies,[39] obgleich sie natürlich bei diesen Vorbildern Anleihen nimmt.

Weil unsere Karte sich stärker für die performative Dimension des Mappings interessiert – für das Verbinden, Verknüpfen, aber auch Trennen –, steht sie Konzepten wie dem von Fredric Jameson näher.[40] Im Zentrum des Kartografierens befindet sich daher nicht die einzelne exzeptionelle Figur oder ihre Generizität, sondern das Gefüge von Beziehungen, das sich zwischen ihnen aufspannt. Wie schon das Mosaik entsteht auch dieses Gefüge nicht aus der bloßen Addition seiner Elemente, sondern aus ihrer Anordnung: aus Nachbarschaften, Abständen und nicht zuletzt

36 Wie zuletzt auf der Tagung »Secular Saints«, organisiert von Juliane Prade-Weiss, Sophie E. Seidler und Ophelia Norris, an der LMU München (26.01.2024).

37 Vgl. Mark Greif, *Hipster: Eine transatlantische Diskussion*, Berlin: Suhrkamp 2012; Moebius/Schroer, *Diven, Hacker, Spekulanten*; Sebastian J. Moser/Tobias Schlechtriemen, »Sozialfiguren – zwischen gesellschaftlicher Erfahrung und soziologischer Diagnose: Social Figures – Between Societal Experience and Sociological Diagnosis«, *Zeitschrift für Soziologie* 3 (2018/47), S. 164–180; Tobias Schlechtriemen, »Sozialfiguren in soziologischen Gegenwartsdiagnosen«, in: Thomas Alkemeyer/Nikolaus Buschmann/Thomas Etzemüller (Hg.), *Gegenwartsdiagnosen: Kulturelle Formen gesellschaftlicher Selbstproblematisierung in der Moderne*, Bielefeld: transcript 2019, S. 147–166.

38 Exemplarisch Camille Bacon-Smith, *Enterprising Women: Television Fandom and the Creation of Popular Myth*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1991; Matthew Hills, *Fan Cultures*, London/New York: Routledge 2002; Henry Jenkins, *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture: Television Fans and Participatory Culture*, New York: Routledge 1992; Lisa A. Lewis, T*he Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*, New York: Routledge 1992; Sean Redmond/Su Holmes (Hg.), *Stardom and Celebrity: A Reader*, Los Angeles i.e. Thousand Oaks/London: Sage 2007.

39 Exemplarisch neben den bereits genannten Richard Dyer, *Stars*, London: BFI Publishing 1979 und Richard Dyer, *Heavenly Bodies. Films and Stars in Society*, London: BFI Publishing 1986; Christine Gledhill, *Stardom: Industry of Desire*, London/New York: Routledge 1991; Elisabeth Bronfen/Barbara Straumann, *Diva. Eine Geschichte der Bewunderung*, München: Schirmer und Mosel 2002.

40 Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke UP 1991 oder die Weiterführung durch Alberto Toscano/Jeff Kinkle, *Cartographies of the Absolute*, Winchester: Zero Books 2015.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

aus den Lücken, die die einzelnen Teile voneinander trennen und zugleich aufeinander verweisen.

Entsprechend zielt unser Projekt weder auf eine Liste[41] noch auf ein Glossar[42]; auch Baumstrukturen erscheinen uns für diese Form der Anordnung ungeeignet. Ebenso wenig verstehen wir die Beiträge als Sammlung, Atlas oder Katalog – auch wenn wir im Medium des Buches unweigerlich bestimmten formalen Parametern unterworfen sind, die unserer Karte eine gewisse Anfälligkeit für solche Lesarten verleihen. Aus pragmatischen Gründen haben wir uns dennoch für eine alphabetische Ordnung entschieden. Diese fungiert jedoch eher als Oberfläche der Navigation, während ein System von Verweisen und Querbezügen die Texte miteinander verschränkt und so jene Konstellationen sichtbar werden lässt, in denen sich das Material neu gelesen werden kann.

Eine besondere Stellung kommt dabei der Lücke bzw. Leerstelle zu. Zunächst war es auch für uns schmerzlich, dass sich die Karte kaum steuern ließ, zu erwartende ›Stars‹ sich nicht an die Schreibenden bringen ließen. Obwohl unsere Anfragen eine gewisse Intention verfolgten – wir haben gehofft, aus den bisherigen Interessensschwerpunkten und Veröffentlichungen auch einen Fokus auf jene ›Stars‹ zu gewinnen, die wir für wichtig hielten – so mussten wir feststellen, dass der Idee der Herausgeberinnen als Steuerfrauen nicht unbedingt Rechnung zu tragen war. So haben wir auch den auf den ersten Blick kontraintuitiven Vorschlägen Raum gegeben und an der einen oder anderen Stelle unsere eigene Wahl an andere Schreibende abgetreten. Die Leser:innen werden also bestimmte ›Stars‹ vermissen, ja sogar bedauern, dass sie fehlen. In diesem Sinne ist unsere Karte eben nicht nur unvollständig, sondern sie führt das Wesen der Karte ad absurdum.

Bei der Lektüre wird aber deutlich, dass sich über Relationen, Linien und Verdichtungen notwendig auch Reflexe zeigen. Wir haben uns daher bemüht, Absenzen zu benennen oder zu kennzeichnen. In diesem Sinne kommuniziert unser Band mit einem paradigmatischen Buchprojekt, das diesem vorausgeht: *digital:gender – de:mapping affect. Eine spekulative Kartografie*, herausgegeben von Julia Bee, Irina Gradinari und Katrin Köppert (2025).[43] Anders als in unser Band sollten in dieser

41 Urs Stäheli, »Das Soziale als Liste. Zur Epistemologie der ANT«, in: Friedrich Balke/Maria Muhle/Antonia von Schöning (Hg.), *Die Wiederkehr der Dinge*, Berlin: Kadmos 2012, S. 83–101; Matthias Schaffrick/Niels Werber, »*Die Liste, paradigmatisch*«, *LILI* (2017/187), S. 303–316; Eva von Contzen, »Die Affordanzen der Liste«, *LILI* (2017/187), S. 317–326.

42 Ulrich Bröckling/Susanne Krasmann/Thomas Lemke (Hg.), *Glossar der Gegenwart 2.0: Von »Achtsamkeit« bis »Virus« – Überblick über zentrale gesellschaftliche und politische Begriffe unserer Gegenwart*, Berlin: Suhrkamp 2024.

43 Julia Bee/Irina Gradinari/Katrin Köppert (Hg.), *digital:gender – de:mapping affect. Eine spekulative Kartografie*, Leipzig: Spector Books 2025.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

spekulativen Kartografie aktuelle Verbindungen von digitaler Medienkultur und Gender Studies erkundet werden, und zwar nicht über Star-Personas, sondern über einzelne Objekte der Faszination sollten Zugänge zu zeitgenössischen Konstellationen experimentell und spekulativ erprobt werden. Im Mittelpunkt steht die Frage, wie das affektive Angesprochenwerden die kritische Reflexion dieser Objekte verändert. Auch hier wird die Karte als epistemische Praxis ausgewiesen, mit Fokus auf der spekulativen und affektiven Dimension. Über Stars einen Zugang zur Gegenwart zu suchen, ist an und für sich schon ein Projekt, das dominante Kartografien der Gegenwart – also deren gängige Narrative und Sichtachsen – kritisch zu zerlegen und alternative Wege des Sehens oder Verstehens zu eröffnen sucht. Wenn Julia Bee & Co. also über ihr de:mapping auch »Disorientierungen [provozieren], die im Sinne queerer, querstrebiger Bewegungen von straighten Räumen abweichen und daher zum Entwerfen anderer Karten beitragen beziehungsweise zu einer Idee von Karte, deren Episteme nicht Erfassung, Kategorisierung und Verobjektivierung sind«,[44] dann können wir für unser Projekt nur einstimmen: »Bruchstellen, Dysfunktionen und Dissoziationen hegemonialer Ordnungen wie Orte des Widerstandes«[45] sind konstitutiv und werden im Neben- und Miteinander der versammelten Profile hervortreten. Mit einer Star-Persona verbinden sich aber auch Themen der herrschenden Machtstrukturen und der Hegemonie.

In diesem Zusammenhang interessieren uns auch die scheinbar überholten, aber weiterhin relevanten Fragen nach Ideologieformen und -wirkungen, die etwa mit der Veralltäglichung digitaler Technologien einhergehen. Ideologie verstehen wir dabei mit Louis Althusser nicht als bloße Täuschung oder als falsches Bewusstsein, sondern als eine grundlegende Form, in der Subjekte ihr Verhältnis zur Welt überhaupt erst erleben und deuten. Ideologie ist Althusser zufolge die »Vorstellung des imaginären Verhältnisses der Individuen zu ihren realen Existenzbedingungen«.[46] Entscheidend ist daran, dass Ideologie nicht die Realität selbst abbildet, sondern die Weise strukturiert, in der Individuen sich zu ihren tatsächlichen Lebensbedingungen verhalten, sie wahrnehmen und symbolisch

44 Julia Bee/Irina Gradinari/Katrin Köppert, »Zur Einleitung«, dies. (Hg.), *digital:gender*, S. 7–26, hier S. 13; Sara Ahmed, *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, Durham/ London: Duke UP 2006; Eve Kosofsky Sedgwick, *Tendencies*, New York/London: Routledge 1993; Jack J. Halberstam, *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York/London: New York Press 2005.

45 Bee/Gradinari/Köppert, »Zur Einleitung«, S. 13.

46 Dazu Loius Althusser, »Ideologie und ideologische Staatsapparate«, in: ders., *Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie*, Hamburg/Westberlin: VSA (Verlag für das Studium der Arbeiterbewegung) 1977, S. 108–153, hier S. 133.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

verarbeiten. Gerade darin liegt ihre Wirksamkeit: Sie vermittelt kein unmittelbares Wissen über die Wirklichkeit, sondern formt jene imaginären Bezugnahmen, durch die Subjekte sich in der gesellschaftlichen Ordnung überhaupt verorten können.

Während Althusser damit vor allem das imaginäre Verhältnis der Subjekte zu ihren realen Existenzbedingungen in den Blick rückt, akzentuiert Fredric Jameson stärker die kulturelle und formale Verarbeitung gesellschaftlicher Widersprüche. Seine berühmt gewordene Formulierung, »the aesthetic act is itself ideological«,[47] zielt gerade darauf, ästhetische Formen nicht als bloße Hülle, sondern als Orte ideologischer Arbeit zu begreifen. Wenn Jameson narrative Strukturen als »imaginary resolution[s] of real contradiction[s]« beschreibt,[48] meint er, dass kulturelle Artefakte soziale Konflikte nicht auflösen, sondern ihnen eine symbolische Form geben, in der sie bearbeitbar, lesbar und affektiv anschlussfähig werden. Ideologie erscheint damit nicht als äußerlicher Zusatz zur Kultur, sondern als deren innere Logik: als jene Form der Vermittlung, in der gesellschaftliche Widersprüche ästhetisch organisiert und prozessiert werden.

Stuart Hall markiert hier ein wichtiges Übergangsmoment. Gegenüber Jamesons stärker formanalytischer Perspektive bringt er die Medien als privilegierten Ort ideologischer Produktion ins Spiel: Sie operieren, wie Hall formuliert, »überwiegend in der Sphäre der Produktion und Transformation von Ideologien«[49]. Ideologie erscheint damit nicht nur als symbolische Bearbeitung gesellschaftlicher Widersprüche, sondern als konkrete Arbeit an Bildern, Bedeutungen und Repräsentationen. Zugleich machen Halls Analysen deutlich, dass Medien Wahrnehmungsmuster, soziale Hierarchien und normative Ordnungen nicht bloß spiegeln, sondern aktiv hervorbringen und stabilisieren.

Genau hier setzt Anna Kornbluhs *Immediacy, or The Style of Too Late Capitalism*[50] an und verschiebt den Akzent noch einmal: von der Analyse medialer Ideologieproduktion zur Diagnose einer historischen Situation, in der Vermittlung selbst unter Druck gerät und durch einen Stil der Unmittelbarkeit ersetzt wird. Anders als Jameson richtet sie den Blick nicht in erster Linie auf die symbolische Verarbeitung gesellschaftlicher Widersprüche, sondern auf den historischen Verlust von Vermittlung. »Immediacy« meint bei ihr die »negation of mediation«, ja eine »crushing

47 Vgl. Fredric Jameson, *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, NY 1981, S. 77.

48 Ebd., S. 79.

49 Stuart Hall, »Die Konstruktion von ›Rasse‹ in den Medien«, in: *Ausgewählte Schriften*, hrsg. v. Nora Räthzel, Hamburg/Berlin: Argument 1989, S. 150–171, hier S. 150f.

50 Anna Kornbluh, *Immediacy, or The Style of Too Late Capitalism*, London/New York: Verso Books 2024.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

of representation« und »intolerance for representation«:[51] eine kulturelle Formation, in der Unmittelbarkeit, Authentizität und Präsenz gegenüber Distanz, Abstraktion und Reflexion systematisch bevorzugt werden. Ideologiekritik hat es hier folglich nicht mehr nur mit den Formen symbolischer Vermittlung zu tun, sondern mit deren Schwund. Gerade darin liegt für Kornbluh die Signatur der Gegenwart.

Aus diesen Überlegungen ergibt sich auch die methodische Pointe unseres Vorgehens. Das De:Mapping von Stars in ihren Konstellationen ist der Versuch, Wahrnehmung und Wirksamkeit dieser Figuren nicht isoliert, sondern in ihren relationalen Zusammenhängen sichtbar zu machen. Ähnlich wie Kracauers Mosaik oder Benjamins dialektisches Bild, das sich erst in der Montage verschiedener Zeitebenen konstituiert, zielt das De:Mapping darauf, jene Strukturen und Verbindungen lesbar zu machen, in denen Ideologien (re-)produziert werden und die unsere Wahrnehmung mitformen. In den Blick geraten damit nicht nur einzelne Akteur:innen, sondern vor allem die relationalen Muster, durch die Machtverhältnisse, normative Erwartungen und Aufmerksamkeitsökonomien in der Gegenwart wirksam werden.

Für Benjamin ist die Konstellation ein Moment der Erkenntnis, eine Kristallisation des »Jetzt der Erkennbarkeit«[52]. Sie entsteht dort, wo sich Diskurse, Zeiten und situative Assoziationen kreuzen. Aus dieser Perspektive erscheint der Star als dialektisches Bild: als Verdichtung von Vergangenheit und Gegenwart, Menschlichem und Technologischem, Formatierung und Individuierung, Tradition und Aktualität, Zitat und Originalität, Subjektivem und Kollektivem. Als Teil einer solchen Konstellation wird der Star durch die Karte nicht nur sichtbar, sondern in seiner ideologischen Funktion lesbar.

Zu den Beiträgen

Dieser Band versteht sich also als eine Momentaufnahme: als ein Schnappschuss der Gegenwart, an dem wir durchaus bestimmte kulturelle Tendenzen beobachten können, auch wenn unsere Sternkarte, wie angedeutet, kontingent und unvollständig ist. Zahlreiche Autor:innen mussten ihre

51 Anna Kornbluh, »›A Waxing of Affect‹. Interview mit Maya Aylam«, *Negation Magazin* (Februar 2024), https://www.negationmag.com/articles/waxing-affect-anna-kornbluh?utm_source=chatgpt.com (Zugriff: 15.03.2026).

52 Walter Benjamin, »Benjamin an Gretel Adorno. Paris, 9.10.1935«, in: *Gesammelte Schriften V-2: Passagen-Werk*, S. 1147–48, hier S. 1147; etwa mehr dazu in Notizen zur Erkenntnistheorie, vgl. Walter Benjamin, »N [Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts]«, in: *Gesammelte Schriften V-1: Passagen-Werk*, S. 570–611, hier S. 576–578 [N 2 a, 3] u. [N 3, 1].

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

angekündigten Texte auf Grund von Überlastung, Schreibschulden oder prekären Bedingungen zurückziehen. Texte, die dieses kleine Büchlein reicher und voller gemacht hätten: So waren Texte zu Papst Franziskus (noch vor dessen Ableben), zu Herzogin Kate Middleton, zu Hochstaplerinnen wie Elisabeth Holmes und Anna Sorokin, zu Barbie, zur Turnkünstlerin Simone Biles, zu Greta Thunberg, zu Donald Trump und zu einem Oktopus etc. vorgesehen. Einige der Beiträger:innen mussten aufgrund ihrer Personenwahl mit Aktualisierungen kämpfen, die in ihrem Ausmaß vielleicht nicht immer antizipierbar waren, aber im Sinne unseres de:mapping auch kalkuliert.

Unsere Sternenkarte zeigt vielmehr, dass sich die Gegenwart einer verallgemeinernden Systematik entzieht. Algorithmen bringen vielfältige, potenziell unzählige Formen von (Un-)Sichtbarkeit hervor und individualisieren damit zugleich die Bedingungen des Erfolgs. Feste Regeln oder gar Rezepte dafür, wie man in der (post)digitalen Gesellschaft zum Star wird oder die ersehnte Sichtbarkeit – und damit Bedeutung und Anerkennung – gewinnt, gibt es nicht. Stars sind deshalb nicht einfach nur berühmt; sie vermarkten vielmehr ihr jeweils eigenes Erfolgsrezept. Darin aber offenbart sich zugleich die Instabilität dieser Konstellationen, die den raschen Aufstieg ebenso ermöglicht wie den raschen Abstieg.

Ein zentrales Ergebnis unserer Karte ist, dass Stars primär als visuelles beziehungsweise audiovisuelles Phänomen erscheinen. Besonders aufschlussreich ist dabei, dass sich unter ihnen kein:e einzige:r Schauspieler:in findet. Gerade diese Leerstelle macht einen grundlegenden Wandel der Öffentlichkeit sichtbar: Postdigitale Gesellschaften interessieren sich offenbar weniger für jene performativen Praktiken von Identität, die der Schauspielstar nach Richard Dyer dem Publikum einst exemplarisch vor Augen stellte,[53] als vielmehr für ›reale‹ Akteur:innen und für ›authentische‹ Bilder, die scheinbar unmittelbar auf die Wirklichkeit verweisen. Damit verbindet sich zugleich eine Abwertung des Fiktionalen, wie Anna Kornbluh sie im Aufstieg personalistischer und dokumentarischer Schreibweisen diagnostiziert.[54] Im Zentrum steht folglich die Dramatisierung des Realen: User:innen suchen in digitalen Strukturen nicht mehr nur Inszenierung, sondern einen Zugang zur Wirklichkeit selbst – oder doch zumindest zu deren glaubhafter Erscheinung.

Die meisten Beiträge konzentrieren sich auf Sänger:innen, deren Kunst in der Verschränkung von Musik, Bild und Inszenierung offenkundig besonders gut mit den Logiken digitaler Kommunikation korrespondiert. Gerade Musikvideos erweisen sich als prädestiniert, teilbaren Content zu erzeugen und im digitalen Raum präsent zu bleiben: Sie sind meist kurz, visuell prägnant und offen genug gestaltet, um den raschen

53 Dyer, *Stars*, S. 21.
54 Kornbluh, *Immediacy*, S. 96.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Informationsfluss zu überstehen, ohne vollständig an tagespolitische Aktualität gebunden zu sein. Sie entsprechen damit den gegenwärtigen Bild- und Filmästhetiken, wie sie vor allem durch Instagram und TikTok geprägt werden. Darin zeigt sich ein spezifisches Rezeptionsbegehren: Musik soll nicht nur hörbar sein, sondern vor allem atmosphärisch erfahrbar werden. Zugleich dominieren in diesen Videos exhibitionistische Praktiken, in denen durch Erotisierung und Spektakularisierung von Körpern und Dingen ›sticky Content‹[55] erzeugt wird. Die Clips sind damit nicht nur Träger bestimmter Inhalte, sondern selbst Schauplätze technologischer Performanz. In ihnen werden aktuelle technische Möglichkeiten nicht bloß genutzt, sondern sichtbar vorgeführt und ästhetisch demonstriert.

Der Band versammelt in diesem Zusammenhang ein breites Spektrum unterschiedlicher Starfiguren. Analysiert werden Beyoncé als Star der Vermarktung des Feminismus (**Johanna Zorn**), Roberto Blanco im Horizont eines Coolness-Konzepts (**Mariama Diagne**) und David Bowie als selbstreflexiver Star (**Frank Kelleter**). Hinzu treten die koreanische Boygroup BTS mit ihrer reparativen Ästhetik (**Annekatrin Kohout**), Shirin David als Beispiel feministisch-axiologischer Unzuverlässigkeit (**Katja Kauer**) sowie Till Lindemann, der über die Frage nach dem Verhältnis von Autor und Erzähler betrachtet wird (**Niels Werber**).

Weitere Beiträge befassen sich mit dem Madonna-Dispositiv und seinem spezifischen Fokus auf aktuelle Tabus (**Johann Pibert**), mit Édith Piaf als Star der Olympischen Spiele in Paris 2024 (**Oliver Jahraus**) sowie mit Britney Spears als ›erniedrigtem‹ Star, der in den sozialen Medien um die Hoheit über die eigenen Bilder ringt (**Elena Beregow**). Ergänzt wird dieses Spektrum durch Taylor Swift als ver-rückte Workaholikerin mit einem »labor extremism« (**Annelot Prins**), durch Milli Vanilli als ›reines‹ mediales Star-Paar, an dem die Verschiebung hin zum Sehen von Musik deutlich wird (**Irmtraud Hnilica**), und schließlich durch Kanye West als Skandalstar (**Simon Strick**).

Zusammengehalten werden diese Konstellationen durch die je eigene Form persönlicher, künstlerischer oder körperlicher Leistung, die Stars zugeschrieben wird. Das zeigt sich auch an den Sportstars des Bandes: an Novak Djoković, der trotz seiner herausragenden Erfolge im Tennis um die Anerkennung des Publikums ringt (**Julian Müller**), und an Michael Jordan, der »Lifestylization« und Blackness durch die Entwicklung und Vermarktung einer eigenen Schuhmarke miteinander verbinden konnte (**Marthin Lüthe**).

Sänger:innen als Stars sind keineswegs ein Produkt der digitalen Revolution. Unter gegenwärtigen Bedingungen aber genügen Talent, Leistung und musikalische Qualität nicht länger, um dauerhaft Aufmerksamkeit zu erzeugen. Fast alle Stars zeichnen sich vielmehr durch politische,

55 Prokić, *Alltag als Arbeit*, S. 53ff.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

moralische oder ethische Überschreitungen aus – oder werden durch andere auf solche Zuschreibungen hin funktionalisiert. Gerade die historisch perspektivierte Betrachtung der Stars in unserer Sternkarte erlaubt es, ihre je unterschiedliche medienhistorische Situierung sichtbar zu machen: Édith Piaf als Pariser Mythos, Roberto Blanco als Star der Fernsehkultur, Madonna als MTV-Star. In den Prozessen digitaler Zirkulation werden diese Figuren jeweils auf unterschiedliche Weise integriert, überformt oder ausgeschlossen. Sichtbar wird dabei vor allem, wie stark Starprofile von spezifischen medialen Formaten abhängen, die stets auch als diskursive Formationen zu begreifen sind.

Die zweitgrößte Gruppe unserer Sammlung bilden Politiker:innen, deren Leistung vielfach eher symbolischer Natur ist und deren Aufstieg nicht immer ohne Weiteres plausibel erscheint. Dass Politiker:innen überhaupt als Stars wahrgenommen werden, ist dabei ein vergleichsweise junges Phänomen. Es verweist einerseits auf das bereits erwähnte Interesse postdigitaler Gesellschaften am Realen, andererseits jedoch ebenso auf die fortschreitende Fiktionalisierung und Spektakularisierung des Politischen im Zuge der Digitalisierung. In Sozialen Medien werden Politiker:innen zunehmend nicht nur als politische Akteur:innen, sondern als mediale Figuren sichtbar und berühmt – mitunter auch unabhängig von einer entsprechend herausragenden politischen Leistung. In den Blick treten hier Karl-Theodor zu Guttenberg als gefallener Star (**Astrid Séville**), Herbert Kickl als Anti-Star (**Drehli Robnik**), Volodymyr Zelensky als europäische Supernova (**Irina Gradinari**) und George Santos als erfolgreicher Hochstapler (**Simon Schleusener**). Gerade Santos erscheint dabei als nahezu idealtypischer politischer Star, weil er die Logiken medialer Inszenierung nicht nur durchschaut, sondern sie für die eigene Karriere systematisch zu nutzen vermag.

Diesen politischen Figuren stehen zwei Influencerinnen zur Seite, deren Prominenz genuin aus digitalen Strukturen hervorgeht und die deshalb gemeinsam mit den Politiker:innen als paradigmatische Erscheinungen des digitalen Zeitalters gelten können: Hannah Neeleman mit der Vermarktung des Tradwife-Lifestyles (**Anna Seethaler**) und Paris Hilton als selbstreferenzielle Figur (**Marilisa Reisert**). Die Veralltäglichung digitaler Technologien hat deren Einbindung in alltägliche Praxisformen ebenso vorangetrieben wie den Aufstieg zahlloser Blogger:innen und Influencer:innen, insbesondere im Bereich des Privaten.[56] Mit diesem neuen Interesse am Alltag und an Digitalität als Lebensform verschiebt sich zugleich die Vorstellung davon, wer überhaupt als Star erscheint. Der bereits beschriebene »demotic turn« bezeichnet genau diese Entwicklung: An die Stelle des entrückten Ausnahmephänomens tritt zunehmend eine Figur, die Nähe, Gewöhnlichkeit und alltägliche Wiedererkennbarkeit ausstrahlt.

56 Mehr dazu Prokić, *Alltag als Arbeit*.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

So tritt an die Stelle der spektakulären und provokativen Madonna die niedliche, disziplinierte und fleißige Taylor Swift; an die Stelle der Spice Girls oder der Backstreet Boys rückt BTS mit einer androgynen, ›glatten‹ Oberflächenästhetik; und an die Stelle charismatischer Politiker:innen treten Figuren wie Herbert Kickl, den Drehli Robnik als »arbeitsame[n] Hobby-Bergsteiger« beschreibt. Stars sind heute, so Robnik weiter, »Close-Ups des Normalsubjekts«. Eine ähnliche Verschiebung lässt sich auch in der Populärkultur beobachten: von der filmischen zur seriellen Ästhetik, von charismatischen Charakterdarsteller:innen zu eher unauffälligen und unspektakulären Schauspieler:innen, deren Wirkung sich oft erst in der Wiederholung und zeitlichen Dauer serieller Formate entfaltet.

Eine besondere Kategorie bilden J. K. Rowling, Elon Musk und Gisèle Pelicot, an denen sich der durch die Digitalisierung bedingte Wandel in je unterschiedlicher Weise ablesen lässt. So verliert die britische Schriftstellerin J. K. Rowling, die um 2000 mit den *Harry-Potter*-Romanen einen außerordentlichen Erfolg erzielte und Millionen verdiente, im Zeitalter sozialer Medien einen Teil ihres Glanzes (**Rabea Conrad**). Dies beeinflusst nicht nur die öffentliche Wahrnehmung ihrer Person, sondern auch die Relektüre ihrer Werke und damit deren Popularität. Soziale Medien können etablierte kulturelle Wertordnungen entwerten; mehr noch: Im digitalen Raum werden Akteur:innen und Kulturprodukte neu situiert, wodurch sich auch die Deutungsmacht über kulturelle Relevanz und Bedeutung verschiebt.

Eine Zwischenstellung nimmt der US-amerikanische Tech-Milliardär Elon Musk ein, dessen techno-libertäre Visionen auf einen grundlegenden Strukturwandel der Öffentlichkeit verweisen (**Felix Maschewski** und **Anna-Verena Nosthoff**). Digitale Technologien beeinflussen demnach staatliche Strukturen nicht nur, sondern präformieren sie zunehmend. Digitalität durchdringt und transformiert die Staatsapparate, verlagert Macht in die Plattformunternehmen und trägt so zu einer technologischen Entdifferenzierung von Institutionen bei: Diese werden immer stärker über Plattformen zugänglich gemacht und durch deren Logiken reguliert.

Die Französin Gisèle Pelicot ist im eigentlichen Sinne kein Star, sondern das Opfer einer chemisch-digitalen Unterwerfung. In ihrem Fall wird eine Form sexualisierter Gewalt sichtbar, die alltäglich, strukturell verankert und zugleich häufig unsichtbar ist, unter digitalen Bedingungen jedoch an Reichweite, Intensität und Persistenz gewinnt. Indem Pelicot diese Gewalt öffentlich macht und auf ihrem Recht vor Gericht beharrt, wird sie jedoch vollkommen ungeplant zu einer feministischen Ikone (**Tanja Prokić**).

Die hier versammelten Star-Profile machen deutlich, dass Stars im (post)digitalen Kontext keine stabilen Vorbilder, sondern prozessierende Knotenpunkte von Sichtbarkeit, Begehren und affektiver Investition

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sind. Ihre Wirksamkeit beruht weder auf einer festen Typologie noch auf einer symbolisch abgesicherten Ordnung, sondern auf ihrer Zirkulation, ihrer Anschlussfähigkeit und ihrer fortwährenden Aktualisierung im digitalen Raum. Als kodierte und aufgeladene Bilder bündeln sie soziale Energien, ohne ihnen eine dauerhafte Form zu geben; sie bieten Identifikation an und erzeugen zugleich Konkurrenz, Nähe und Überbietungsdruck. Gerade darin werden sie zu zentralen Instanzen postdigitaler Subjektivierung: Sie ersetzen traditionelle Autoritäten nicht einfach, sondern besetzen jene Stelle, an der Sichtbarkeit, Anerkennung und Begehren heute vermittelt werden. Star-Konstellationen sind daher nicht nur Gegenstand der Analyse, sondern selbst Ausdruck jener historischen Formation, in der sich Subjekte exzentrisch, das heißt außerhalb ihrer selbst,[57] in den Profil- und Zirkulationsstrukturen digitaler Öffentlichkeiten hervorbringen müssen.

57 Zu der Veräußerung von Subjektivierungsprozessen im Film vgl. Irina Gradinari, »Filmallegorien der Nationen. Über die Position der Zuschauenden«, *Convivium. Germanistisches Jahrbuch Polen* 2021, https://doi.org/10.18778/2196-8403.2021.03, S. 41–62.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Johanna Zorn

Beyoncé

Happy Feminist

Ein für die postdigitale Verwertungskultur einschlägiges »happy object«[1] stellte Beyoncé ihrem medial distribuierten Publikum am 24. August 2014 mit einem etwa fünfzehnminütigen, virtuos choreografierten und technisch beeindruckenden Auftritt zur Verfügung.[2] Als Medley sämtlicher Songs ihres 2013 erschienenen Albums *Beyoncé* bildete der Auftritt den Höhe- und Schlusspunkt der MTV Video Music Awards: Vor dem überdimensionalen LED-Schriftzug »FEMINIST« erscheint die Sängerin darin in einem glitzernden, hautengen Body wie eine Silhouette, steht für wenige Sekunden allein mit festem, breitbeinigem Stand im Dunkel der Drehbühne vor hell aufleuchtenden, in sanften Nebel eingetauchten Lettern. Die visuelle Rhetorik, die Schrift- und Körperbild unmissverständlich in eins setzt, appelliert an die Identifikation der Pop-Ikone als Feministin (vgl. Abb. 1).

Abb. 1: Im Rahmen der VMAs 2014 deklariert sich Beyoncé performativ als Feministin (Screenshot des Videos »Beyoncé live Iconic Performance on August 24, 2014«, youtube.com, https://www.youtube.com/watch?v=6maPmEQIiQI).

1 Vgl. Sara Ahmed, *The Promise of Happiness*, Durham/London: Duke University Press 2010.

2 Ein Mitschnitt der gesamten Performance ist über folgenden Link abrufbar: https://www.youtube.com/watch?v=6maPmEQIiQI (Zugriff: 05.02.2026).

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Mit diesem bildpolitisch so eindeutigen wie wirkungsvollen Branding als Feministin – eine performative Behauptung, die sich allein schon durch das Erscheinen von Beyoncés Körper vor dem Schriftzug als Vorgang der Verkörperung zu plausibilieren schien – stilisierte sich die Künstlerin nicht nur zum hyperästhetisierten Signifikat eines leeren Signifikanten, der als marktförmig anschlussfähiger »popular feminism«[3] allenfalls noch die Ware ›Empowerment‹ anbot. Sondern die im Jahr 2014 bestbezahlte Frau im Musikbusiness[4] verwandelte die von Sara Ahmed so bezeichnete, als disruptiv markierte »figure of the feminist kill-joy«[5], »who gets in the way of the happiness of others«[6], auch unverhohlen buchstäblich in das glücksversprechende Antlitz ihres eigenen begehrenswerten Körpers. Dabei blieb strategisch in der Schwebe, ob die Blackness des Popstars im Rahmen der multimedialen Inszenierungsstrategie den Einsatz dieser vorgeblich selbstermächtigenden Geste um eine intersektionale Differenzierung erweitern oder ob diese nicht umgekehrt von der global verkoppelten ›Begehrensmaschine‹[7] nach femininen Sexualkörpern verschluckt werden sollte und insofern mit bell hooks eher als verwertungsdynamisierende Kommodifizierung Schwarzer Weiblichkeit funktionierte.[8]

Die mediale Selbstkanonisierung als Feministin im Rahmen der VMAs erfolgt unterdessen nicht nur auf visueller Ebene, sondern beruft sich akustisch explizit auf eine intellektuelle Autorität. Musikalisch untermalt mit einem Ausschnitt aus dem Song *Superpower* ist die Stimme von

3 Vgl. Sarah Banet-Weiser, *Empowered: Popular Feminism and Popular Misogyny*, Durham/London: Duke University Press 2018.

4 »World's Highest-Paid Musicians 2014«, *forbes.com* 10.12.2014, https://www.forbes.com/pictures/eeel45fdddi/the-worlds-30-highest-paid-musicians-of-2014/ (Zugriff: 05.02.2026). Seit Ende des Jahres 2025 ist Beyoncé zudem Milliardärin und gehört somit einem kleinen Kreis von fünf Musiker:innen dieser Kategorie an, vgl. Matt Graig, »Beyoncé ist Milliardärin«, *forbes.com* 30.12.2025, https://www.forbes.at/artikel/beyonce-ist-milliardaerin (Zugriff: 04.02.206).

5 Ahmed, *Promise of Happiness*, S. 38.

6 Sara Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2014 [2004], S. 224.

7 Vgl. das Konzept der Wunschmaschine (frz. *machine désirante*) bei Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977.

8 Vgl. die kapitalismuskritische Auseinandersetzung von bell hooks mit Beyoncés Suggestion von *black female empowerment* in ihrem Album *Lemonade*. bell hooks, »›Moving Beyond Pain‹. Blogpost am 09. Mai 2016«, *bell hooks Institute*, http://www.bellhooksinstitute.com/blog/2016/5/9/moving-beyond-pain, abrufbar über: https://pdfcoffee.com/moving-pdf-free.html (Zugriff: 05.02.2026).

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Chimamanda Ngozi Adichie zu hören, die über Prinzipien der Ungleichheit in der Erziehung von Mädchen und Buben spricht. Es handelt sich um einen kompilierten O-Ton aus dem zu diesem Zeitpunkt schon millionenfach aufgerufenen, von Beyoncé bereits für ihren Song ***Flawless* gesampelten TED-Talk »We Should All Be Feminists« der nigerianischen Schriftstellerin aus dem Jahr 2012. Chimamanda Ngozi Adichies Aussage mündet in eine universelle Definition des Feminismus, die Beyoncé im Rahmen der Performance mit ihrem eigenen Körper beglaubigt: »Feminist: a person who believes in the social, political and economic equality of the sexes.«[9]

Die Sängerin etabliert durch das Zitat Adichies einen greifbaren inhaltlichen Referenzrahmen für ihre Positionierung als Feministin. Bemerkenswert ist diese Selbsteinordnung allein schon innerhalb des dramaturgischen Gefüges der Show. So folgt das Bekenntnis unmittelbar auf eine Abfolge von Songs, die sexuelle Verfügbarkeit als autonome Akte der Begierde maskieren: In der Nummer *Drunk in Love*, die das schwüle Ambiente einer lustvollen Nacht unter Alkoholeinfluss mit sexuellen Metaphern unterfüttert (»drinkin' watermelon«, »riding with my surfboard«), lenkt die Kamera zu den Worten »Baby, I want you« den Blick auf die sich langsam spreizenden Beine der Sängerin. Die Zurschaustellung sexueller Bereitschaft ist eingelassen in ein die Obszönität gleichsam steigerndes wie in technische Perfektion transzendierendes choreografisches Environment von golden schimmernden, nackten Beinen eines gesichtslosen Tänzerinnenensembles. In der darauffolgenden Slow Jam Nummer *Rocket* exemplifiziert Beyoncé in einem schwach beleuchteten Solo den Text »You rock hard, I rock steady« als smoothes sexuelles Bewegungsspiel mit einem Stuhl, das erotisierende Tanzcodes von Burlesque- und Chair-Dance-Ästhetiken evoziert, bevor mit *Partition* die Message »Take all of me, I just wanna be the girl you like« zu Subbass-Sounds in einem Ensemble-Poledance mit entsprechend pornografisch aufgeladener, aggressiver Lichtregie ›in your face‹ erfolgt.

Eindringlicher noch als die musikalisch-visuell ambivalente, extensive Thematisierung von weiblicher sexueller Lust, in der die Selbstdeklaration als Feministin in popfeministischer Manier mit dem Schauwert

9 Chimamanda Ngozi Adichie, »We Should All Be Feminists«, *TEDxEuston* Dezember 2012, https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_we_should_all_be_feminists/transcript (Zugriff: 05.02.2026). Die im Rahmen der VMA's zitierten Passagen sind folgende: »We teach girls to shrink themselves, to make themselves smaller, we say to girls, ›You can have ambition, but not too much.‹ ›You should aim to be successful, but not too successful, otherwise you would threaten the man.‹ […] We teach girls that they cannot be sexual beings in the way that boys are. […] ›Feminist: a person who believes in the social, political and economic equality of the sexes.‹«

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

weiblicher Laszivität zusammenfällt, ist allerdings das akustisch-atmosphärische Resonanzverhältnis, in das Beyoncé mit der Schriftstellerin tritt. Mit dem auf Ikonizität kalkulierten Standbild Beyoncés zu Adichies Stimme, in der die Selbstpräsenz der Trägerin – mit Derrida die Suggestion von »absolute[r] Nähe […] zum Sein, […] zur Idealität des Sinns«[10] – mitschwingt, transzendiert die pure Botschaft in die »intensive Umgebung«[11] eines sinnlich und intellektuellen, von partikularen Perspektiven losgelösten, totalen Feminismus. Wo die notorisch misstrauische Figur der feministischen »affect alien«[12] das affektiv geteilte, relationale Gefüge gegenseitigen Einverständnisses durch ihre Weigerung, »to share an orientation toward certain things as being good«[13] stört, stiftet der Popstar durch die Interaktion mit der körperlosen Stimme Adichies eine atmosphärisch ergossene Allianz.

Die Inversion des Stereotyps der feministischen Spielverderberin in das »happy object« der funkelnden, kraftvollen und für Universalität einstehenden Schwarzen Powerfrau Beyoncé, das eine nunmehr attraktive Atmosphäre des Feminismus verströmt, erfolgt dabei ganz im Sinne der von neoliberaler Gefühlsökonomie absorbierten Logik relationaler ästhetischer Ökologien, für die der Begriff der ›Resonanz‹ als wechselseitiges Mitschwingen zwischen Subjekten und Umwelten konstitutiv ist: Dezidiert nicht als vernunftgeleitete »disjunction of subject and object«, sondern als »conjunction« von Schwingungen, die »adjacency, sympathy«[14] kreiert, kuratiert Beyoncé ihr »atmospheric attunement«[15] in ein von Misstönen bereinigtes feministisches Ambiente, das die ›amplification‹ des harmonischen Miteinanders in einer Welt vermeintlicher Gleichberechtigung bewerkstelligt.

Mit anderen Worten: Die neoliberale Formel des Empowerments als störungsfreies Mitschwingen geht aus der depolitisierten Atmosphäre von Einverständnis hervor. Empowerment zeigt sich hier in paradigmatischer Weise als politisches Korrelat zur sonischen Metapher der Resonanz –, zu jener Resonanz, die auch das Prinzip hinter der Verstärkungslogik auf Social Media ist. Mit der Musikwissenschaftlerin Robin James ist Resonanz nämlich nicht nur ein qualitatives, sondern vor allem auch

10 Jacques Derrida, *Grammatologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 25.

11 Vgl. Johanna Zorn (Hg.), *Intensive Umgebungen. Zu environmentalen Gefügen ästhetischer Erfahrung*, Themenheft in *Forum Modernes Theater* 1 (2023/34).

12 Ahmed, *Promise of Happiness,* S. 39.

13 Ebd.

14 Veit Erlmann, *Reason and Resonance. A History of Modern Aurality*, New York: Zone Books 2010, S. 10.

15 Paul Roquet, *Ambient Media. Japanese Atmospheres of Self*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2016, S. 8.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ein quantitatives Prinzip, das auftritt, wenn »frequency patterns align and amplify one another«[16].

Postdigitale Amplifikation

Das Resonanzprinzip, das sich zeitgenössische Mustererkennungsverfahren und Verstärkungslogiken, sei es die Biopolitik der Statistik oder die plattformtypische Teilungsmaschinerie des Viralisierung, zu eigen machen, wirkt dabei auf idiosynkratische Weise. Der Sinn von Resonanz besteht weniger in seinem Mitteilungscharakter als vielmehr in seinem Intensivierungsvermögen, seiner ›amplification‹. »Feminismus ist, weil ich ihn verkörpere«, scheint Beyoncé ihren Fans in diesem Sinn mitzuteilen und sie aufzufordern, an dieser Behauptung digital zu partizipieren, d.h. in plattformkapitalistischem Wording: den Content zu teilen. Dieser ästhetisch so flache wie politisch ausgehöhlte Informationsgehalt, der aus Beyoncés »exzessive[r] Form der Anähnlichung«[17] an die glatte Oberfläche eines postdigital resonanzfähigen Konzepts von Feminismus erging, bildete seinerseits die Voraussetzung für dessen geglückte Memefication. Die adaptive Qualität des Contents bestand schließlich in der affekt- und medientheoretisch nahezu lehrbuchtauglichen Akkumulations- und Zirkulationsfähigkeit des in ein »social good«[18] umgewidmeten, an die Persona der Künstlerin gebundenen, global resonanzfähigen »visuellen Netzfeminismus«[19], der millionenfach auf Social Media Plattformen geteilt wurde.

Es mag naheliegend erscheinen, dass eine der weitreichen- und einkommensstärksten Medienstars unserer Zeit in der beschriebenen Weise die Mechanismen der plattformgetriebenen Verschiebung weg von einer diskursiven Position hin zu einer auf sofortige Weiterverarbeitung optimierten, affektiven Signatur von »Feminismus« beherrscht, indem sie Bilder kreiert, die nur mehr das algorithmische Rohmaterial für deren Quantifizierung als Screenshot, GIF oder Sharepic bereitstellt. Beachtenswert ist allerdings der spezifische Modus, mit dem Beyoncé in ihrer VMA-Performance ein postdigital anschlussfähiges Instrument von Resonanz auf unterschiedlichen Ebenen einsetzt, um auf diese Weise ihre

16 Robin James, *The Sonic Episteme. Acoustic Resonance, Neoliberalism, and Biopolitics*, Durham/London: Duke University Press 2019, S. 7.

17 Maria Muhle, »›Ein Skulptur-Photographie oder besser eine Teleplastik‹. Mimesen zwischen Natur und Kultur bei Caillois«, in: Friedrich Balke/Elisa Linseisen (Hg.), *Mimesis Expanded. Die Ausweitung der mimetischen Zone*, Paderborn: Brill Fink 2022, S. 53–69, hier S. 53.

18 Ahmed, *Promise of Happiness*, S. 41.

19 Annekathrin Kohout, *Netzfeminismus*, Berlin: Klaus Wagenbach 2019, S. 17.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

multiple relationale Verflochtenheit zu amplifzieren. Denn im Rahmen der Show tritt Beyoncé nicht nur als sexy Feministin auf, sondern verkörpert darüber hinaus ebenso die Rollen der liebenden und berührbaren Mutter und Ehefrau und zeigt sich überdies als emotional ansprechbarer und durchlässiger, auf den Zuspruch ihrer Fans angewiesenen Popstar. Das Konzeptalbum *Beyoncé*, das der Auftritt im Schnelldurchgang vollständig präsentiert, gibt diese Stoßrichtung bereits vor. Es handelt sich um eines der ersten Major-Label-Projekte, das als kohärentes Visual Album nicht nur eine Sammlung von Videos präsentiert, sondern ein multimediales und -modales Gesamtkunstwerk darstellt, in dem Sound, Bild, Design, Körper und Bewegung zu einer autobiografischen Selbstexploration verschränkt sind. Vom Schönheitsdruck in der Showbranche über das Bekenntnis zum Feminismus bis hin zur Erfüllung als Mutter und Ehefrau erzählt das Album nichts anderes als die Entwicklungsgeschichte ihrer Protagonistin Beyoncé.

Vor diesem Hintergrund wird die MTV-Show als für den postdigitalen Raum symptomatischer Fall einer affektiven Verdichtung von Beziehungsgefügen lesbar: Die Vermittlung von (repräsentations)politischen Schlüsselkonzepten wird in eine atmosphärische, resonierende Synchronisation von Ich-Bezügen verlagert. Die dramaturgisch konstellative Lektüre veranschaulicht, wie Beyoncé im Rahmen der VMAs die reziproke Figur der Resonanz auf paradigmatische Weise in die rhetorische Formel für eine Ego-Performance umwandelt und so die Relationalität zur bloßen Hintergrundumgebung, zum Background ihres Solipsismus degradiert.

Ästhetik der Bindung

»Welcome to my world« – mit dem Ausrufezeichen der Selbstthematisierung eröffnet die Sängerin ihre Show, an deren Ende ihr Ehemann Jay Z, die gemeinsame Tochter Blue Ivy im Arm, der »greatest living entertainer Beyoncé« den Michael Jackson Video Vanguard Award überreichen wird. Diese dramaturgische Klammer rahmt den gesamten Auftritt als eine privat aufgeladene Ich-Sphäre. Im kitschig-anrührenden Resonanzraum der Familienkonstellation – Mutter, Vater, Kind – perfektioniert sich die »öffentliche Einsamkeit«[20], d. h. das schauspielerische Vermögen, in der Öffentlichkeit privat zu erscheinen und das Umfeld dadurch an der höheren Wahrheit von Innerlichkeit teilhaben zu lassen. Seine Berührungsfähigkeit entfaltet der Moment offenkundig,

20 Konstantin Stanislavskij, *Die Arbeit des Schauspielers sich selbst: Tagebuch eines Schülers,* Bd. 1: *Die Arbeit an sich selbst im schöpferischen Prozess des Erlebens*, Westberlin: Das europäische Buch 1988, S. 102.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

weil Beyoncé ihre Rezipient:innen an ihrer Rührung teilhaben lässt. Die Suggestion von Intimität[21] wird in der online verfügbaren Aufnahme der Show im Gegenschnitt auf die im Publikum sitzenden Jay Z, Blue Ivy sowie die ehemalige, nun schwangere Bandkollegin Kelly Rowland zusätzlich intensiviert – die sichtbare emotionale Bewegtheit im Blick auf Ehefrau, Mutter und Freundin bildet das affektive Interface, an das auch ich als Rezipientin meine Gefühle andocken und so der auratischen Bühnenfigur näher kommen kann. Folgerichtig ist die erste Adresse von Beyoncés Dank- und Liebesbekundung ihre Familie, bevor sie den intimen Bezugsrahmen öffnet, um auch die Fans in ihren unmittelbaren emotionalen Nahraum zu integrieren. Das strategische Ansteckungspotenzial dieser öffentlich geteilten Privatisierung bildet die Klimax einer geschickt gebauten, auf Affektdynamisierung angelegten Dramaturgie. Von eher generischen Themen wie sexuellem Empowerment, dem Druck durch auferlegte Schönheitsideale und weiblicher Selbstbestimmung steuert der Abend mit den beiden letzten Songs auf eine Performanz von beziehungsbezogener Emotionalität als Mutter und Ehefrau zu, die erneut auf dem szenischen Arrangement eines Resonanzgeschehens beruht.

Mit der Ballade *Blue* präsentiert Beyoncé eine musikalische Liebeserklärung an ihre Tochter. Die postdigitale Verwertung von Mutterschaft, die unter Hashtags wie #motherhood, #mamaleben oder #momlife seit Jahren hohen Traffic generiert, bildet auch ein Subgenre in Beyoncés Œuvre. So erfolgte die Ankündigung ihrer ersten Schwangerschaft im Jahr 2011, indem sie am Ende ihres Auftritts bei den MTV Music Awards ihr Sakko öffnete und sich glücklich lächelnd ihren Bauch rieb. Als sie im Jahr 2017 zum zweiten Mal schwanger war, agierte sie im Rahmen der Grammy Awards wiederum als synkretistische, schwangere Muttergottes und verklärte ihren Körper im physischen Beisein ihrer Mutter und der holografischen Präsenz ihrer Tochter Blue Ivy zum Zeugnis einer »mütterliche[n] Genealogie«.[22] Im Rahmen der VMAs steht sie als Mutter nunmehr allein mit dem Rücken zum Publikum auf der Bühne und betrachtet auf einem überdimensionalen Screen innige Szenen zwischen ihr und ihrer Tochter. Die von der Sängerin mehrfach wiederholte zentrale Textzeile »Hold on to me« wird von der medial konservierten, kindlichen Stimme Blue Ivys erwidert. Das Publikum antwortet mit enthusiastischem Jubel auf

21 Vgl hierzu Chris Rojek, *Presumed Intimacy. Para-social Relationships in Media, Society and Celebrity Culture*, Cambridge: Polity Press 2016.

22 Stephanie Heimgartner, »Ründe Göttinnen: Affektiver Populismus und die Inszenierung des mütterlichen Körpers«, in: Marina Fleck/Tobias Hirschmüller/Thomas Hoffmann (Hg.), *Populismus – Kontroversen und Perspektiven. Ein wissenschaftliches Gesprächsangebot*, München: AVM 2020, S. 207–228, hier S. 221.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

die »Pathosformel Mutterschaft«[23], die durch die Inszenierung des Blicks Beyoncés auf die filmischen Zeugnisse dieser Verbindung und die mit den Rufen »Mommy, Mommy, Mommy« versehene Antwort Blue Ivys zu einem doppelten Resonanzgeschehen wird. Als emotionaler Höhepunkt gestaltet, bildet dieser Moment schließlich die Brücke zur finalen Interaktion mit dem Publikum. Das eigentlich an ihren Mann Jay Z gerichtete letzte Liebeslied *XO* widmet Beyoncé ihren Fans, adressiert diese als Bedingung ihrer Existenz und fordert sie zur Response auf ihren Gesang auf.

Durch das exzessive Staging von Resonanzmomenten etabliert die Show eine Ästhetik der Bindung, die die Stimme in unterschiedlichen Konstellationen als antwortendes Medium ins Zentrum stellt: Die Stimme Adichies befestigt die politische Message, die Stimmen Blue Ivys und Jay Z's beglaubigen die Liebe der Mutter und Ehefrau, die Stimmen der Fans fungieren als multiplizierte Bestätigungen des Star-Seins. So liefert das Ende der Performance zuletzt die sichtbare Erfüllung des zu Beginn formulierten Wunsches »I want to be happy«, mit dem die Stimme Beyoncés aus dem Videoclip zu *Pretty Hurts* die Frage: »What is your aspiration in life?« beantwortet.

Insgesamt arbeitet die Performance strategisch darauf zu, alles – Familie, Publikum, politische Message, technische Medien – als unmittelbare Umgebung Beyoncés zu konstellieren. Wo keine Distanz mehr zwischen den verschiedenen Figurationen der öffentlichen Persona steht – zwischen Feministin, kapitalistischer Unternehmerin, Mutter, Sexobjekt, Ehefrau, kontrollierender Geschäftsfrau –, die es zu überbrücken gilt, wo also keine Vermittlung zwischen Ambivalenzen und Diskrepanzen mehr erfolgt, konsolidiert sich der von der Literaturwissenschaftlerin Anna Kornbluh beschriebene »Style der Immediacy«[24] – ein ästhetischer Modus der scheinbaren Unmittelbarkeit, in dem die tautologische Aussage »Es ist, was es ist« nichtsdestoweniger das Resultat höchster Vermittlung und Konstruktion ist.

Diese kuratierte Unmittelbarkeit verweist auf ein grundlegendes Strukturprinzip von Beyoncés Performanz: Resonanz wird konsequent zur Ich-Verstärkung. Politische Anrufungen dienen nicht der Öffnung sozialer Beziehungen, sondern werden in den affektiven Nahraum der eigenen Selbstthematisierung integriert. Aus Resonanz wird so eine Form environmentaler Selbstresonanz, in der die Welt antwortet, weil sie zuvor schon in das Ich eingeschrieben wurde.

23 Gabriele Dietze, »Pathosformel Mutterschaft. Amy Coney Barrett wird Verfassungsrichterin«, *GAAAP – THE BLOG* 22.10.2020, https://zfmedienwissenschaft.de/online/gender-blog/pathosformel-mutterschaft (Zugriff: 05.02.2026).

24 Vgl. Anna Kornbluh, *Immediacy, Or, The Style of Too Late Capitalism*, London/New York: Verso 2023.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Gerade darin liegt die Funktionsweise des Styles der Immediacy, mit dem Beyoncé ihre unterschiedlichen Rollen zu einem geschlossenen Glücksobjekt homogenisiert und als beispielhafte Star-Figur ihrer Zeit erscheint. Das politische Statement – hier in der semantisch ungebrochenen Kette der Feministin-als-Mutter-als-Ehefrau-als-Popstar-als-etc. – funktionalisiert die Figur der Resonanz und akkumuliert sozialen Wert, entfaltet seine globale Anschlussfähigkeit aber gerade durch den Umstand, dass es sich als diskursive Position auslöscht und dadurch offen für affektive Anknüpfungen bleibt.

Everything is Environment

Dass mit der environmentalen Selbstresonanz vor allem dort eine Depolitisierung einhergeht, wo Politik behauptet wird, verdeutlicht abschließend ein weiteres exemplarisches Beispiel. Unter dem Brand »The Carters« veröffentlichte Beyoncé gemeinsam mit Jay Z im Jahr 2018 das vielbeachtete Musikvideo *APESHIT*. Zu kühlem, energetischem Trapsound umkreist das Paar singend und rappend die Themen Erfolg, Reichtum und kulturelle Macht. Die offensiven Prahlgesten und die Überbietungsrhetorik der Lyrics übersetzt das Video, indem es die Carters mit erkennbaren Statussymbolen wie Designerlabels und Schmuck selbstbewusst im Louvre vor ikonischen Werken der europäischen Kunstgeschichte inszeniert. Das Video konfrontiert das Museum als Inbild westlicher Kanonisierung von Kunst, Herrschaft und kolonialer Wissensordnung mit der lebendigen Präsenz Schwarzer Körper. Die performative Aneignung des *weißen* Kunstraums erfolgt sowohl durch lebendige Skulpturen, die Beyoncé und ihre Tänzerinnen darstellen, als auch durch die Konfrontation monumentaler Gemälde europäischer Kunstgeschichte mit Schwarzen tanzenden Körpern. Die Bildsprache verkehrt die übliche Blickordnung: Als souveräne und vor allem lebendige Instanzen kommentieren die Schwarzen Körper deren europäisch-kunstgeschichtliche Bildunfähigkeit und setzen sich in actu an die Stelle von Rassifizierung und Unsichtbarkeit. So wird der Louvre zum Schauplatz eines postkolonialen Reclaimings, dessen Outcome nicht Destruktion, sondern die symbolische Umschrift und Neubesetzung ist.

Allerdings lässt sich im Sinne des postdigital vermarkteten Gesamtkonzepts der autobiografische Kontext dieses Musikvideos nicht aus der Rechnung nehmen. Dieser besteht in der künstlerisch verarbeiteten Ehekrise der Carters, deren Bewältigung auch im programmatischen Albumtitel *Everything Is Love*, aus der das Singlerelease *APESHIT* stammt, angezeigt ist. Obwohl die zentrale Zeile »I can't believe we made it (This is what we made, made)« geschickt mit der Doppeldeutigkeit von repräsentationspolitischem und persönlichem Einsatz spielt, so scheint die

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

vielfach als Schwarze Intervention in die *weiße* Kunstinstitution gelesene Inbesitznahme des Louvre vor diesem Hintergrund doch in erster Linie der performativen Selbstvergewisserung des Power-Couples zuzuarbeiten, das seine persönliche Erfolgsgeschichte monumentalisiert. Damit fügt sich *APESHIT* in jenes Muster einer environmentalen Selbstresonanz, mit dem Beyoncé politische Aussagen für ihre Selbstbefestigung instrumentalisiert. Das Setting des Louvre, die Kunstwerke, die Tänzer:innen, ja selbst die politische Aufladung des Raums fungieren (auch) als Resonanzflächen, die das Paar affirmativ vergrößern.

Dass Beyoncé in *APESHIT* das Gravitationszentrum ihres Kosmos bleibt, in dem sich das vorgeblich resonierende Geschehen als rhetorische Behauptung demaskiert, wird auf der Ebene der körperlichen Performanz sichtbar und schließt den Kreis zu ihrer Performance im Rahmen der VMAs. In beiden Fällen erfolgt eine Depolitisierung durch die konkrete körperliche, räumliche Konstellation, in die Beyoncé mit ihren Tänzerinnen tritt. Sowohl die Binnenrelation des Videos *APESHIT* als auch die Performance im Rahmen der Video Music Awards reproduziert jene Logik der Ausbeutung und Unterdrückung, die der Song bzw. Live-Auftritt zu kritisieren vorgeben. Hier wie dort fungieren die Körper von Tänzerinnen als chorische, gesichtslose Masse. Die Raumordnung produziert dadurch ein Gefüge von Macht, das Queen B – die Bienenkönigin – als Zentrum eines klar hierarchisierten Gefüges herausschält. Die Tänzerinnen erscheinen als Arbeitskörper, auf deren Rücken sich Beyoncés Singularität in Szene setzt. Was in *APESHIT* als Black Empowerment codiert und bei den Video Music Awards in die Behauptung feministischer Solidarität eingebettet ist, folgt derselben performativen Logik: Körper werden als Umgebung für Beyoncés Selbstentwurf kommodifiziert. An der Diskrepanz zwischen politisch aufgeladener Relationierung und der privatisierten, solipsistischen Struktur ihrer Ich-Performance zeigt sich die Umwandlung von Resonanz in eine Atmosphäre der Selbstaffizierung auf doppelte Weise: Wie die politischen Motive zum Environment, so werden die Tänzerinnen zum depersonalisierten Background (vgl. Abb. 2 und Abb. 3). In dieser ambientalen Verwertung von Körpern kippt das Versprechen auf Empowerment bildlich in die Vergrößerung des einen und einzigen Star-Ichs. Wer das Attunement an den ›Style der Immediacy‹ sucht, wird selbst zur Umgebung, die ihre »#GIRLBOSS«[25] strahlen lässt.

25 Vgl. Sophia Amoruso, *#GIRLBOSS. Wie ich aus einem Ebay-Shop das Fashionimperium Nasty Gal erschuf*, München: Redline 2015.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 2: Beyoncé und Jay Z performen ihre Erhabenheit im lebendigen Museum (Screenshot des Videos »The Carters – Apeshit«, youtube.com 16.06.2018, https://www.youtube.com/watch?v=kbMqWXnpXcA (Zugriff: 01.03.2026)

Abb. 3: Beyoncé performt im lebendigen Environment aus zu sexuellen Intensivierungsinstrumenten depersonalisierten Tänzerinnen (Screenshot des Videos »Beyoncé live Iconic Performance on August 24, 2014«, youtube.com, https://www.youtube.com/watch?v=6maPmEQIiQI (Zugriff: 01.03.2026)

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Mariama Diagne

Roberto Blanco

Garten-Stars in der Flimmerkiste. Oder: This Is Not About Roberto Blanco, Only.

An einem Samstag in den 1990ern in Nordrhein-Westfalen. Der *Fernsehgarten* läuft im Fernseher, der im braunvertäfelten Fernsehschrank steht. Draußen strahlt die Sonne, drinnen im Wohnzimmer leuchtet es: ein Sommer aus Licht, Musik und Menschen, die über Bühnen und Laufstege flitzen. Roberto Blanco singt. Sein rotes Sakko passt zu den Blumengestecken im echten Garten der Sendeanlage, sorgfältig arrangiert für die Kameras, für das Publikum zu Hause, das die Zuschauenden der Liveshow beim Lachen, Klatschen und Schunkeln beobachtet. Ein realer Garten, der durch die Linse zu einem Fern-Garten wird.

Der Garten aus dem Fern-Seher im Fernsehschrank: ein kleiner Bühnenraum, ein Ort, der sich ins Wohnzimmer schiebt, bis der Eindruck entsteht, die Sonne dort vor dem Fenster scheine auch im Zimmer. »Ein bisschen Spaß muss sein«, singt Roberto Blanco, seit 1972 der Evergreen der deutschen Schlagerwelt. Fernsehschränke wie dieser standen nicht selten in den Stuben der Großelterngeneration. Statt in den 1950ern in Lokalen Musik zu hören, versprach für viele noch lange nach dem Krieg, nach der Erwerbsarbeit, das Filmbild, Entspannung zu finden und Sehnsüchte zu stillen. Obwohl die Nachkriegszeit mit ihrem Turboblick in eine Zukunft, die nur besser werden konnte, in den 1990ern längst vorbei war, schien der Fernseher gerade nach dem Kalten Krieg dazu einzuladen, sich in Fantasiewelten zu beamen: In der ehemaligen Bundesrepublik Deutschland kauften aktive Privatsender wie RTL oder Pro7 Formate aus den USA auf, um diese in Deutschland auszustrahlen. Die Flimmerkiste – so nannte man sie damals – zeigte eine Welt, in der zu festgesetzten Sendeterminen im regelmäßig wiederkehrenden Abend-, Mittags- oder Wochenendprogramm auftretende Showfiguren in der Wiederholung spezifischer Formate (Daily Soap, Fernsehshow) zu Stars erkoren wurden.

Eine dieser Figuren ist bis heute der Schlagersänger und Fernsehstar Roberto Blanco. Mit seiner ewig guten Laune performte er zuverlässig ein spezifisches Image, das Sehnsuchtsträume von Leichtigkeit aufbaute: ein Mann, der immer lachte, immer strahlte, immer passte, der exotisch fremdländisch, Schwarz wirkte und zugleich durch sein regelmäßiges Erscheinen vertraut. Ein Star, zum Greifen nah, und doch so

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

fern, wie der Garten, dessen Grün durch die Kamera ins Wohnzimmer leuchtete.

Viele Medienvertretende beschäftigen sich bis heute, also seit knapp 70 Jahren, immer wieder mit der Frage: Wer ist dieser Roberto Blanco eigentlich, hinter der Glasscheibe, hinter dem Lächeln, hinter dem Auftritt im Fernsehgarten? Seit den 2000ern wird in Interviews zunehmend die Frage nach Blancos Haltung zu möglichen Rassismuserfahrungen gestellt. Der Schlagerstar verhält sich dazu mit einer Art Lässigkeit, wie sie der hier abgebildeten Aufnahme entspricht: Mit rotem Kapuzenpullover lehnt der zum Zeitpunkt des Fotos 87-jährige Schlagerstar in nachdenklicher Pose souverän im Lichtkegel eines Scheinwerfers an einer hellgrauen Wand.

Das vorliegende Porträt des Stars Roberto Blanco geht dem Scheitern dieser Spurensuche nach: Keinem der Interviews ist der Blick hinter die »Fassade« des Fernsehstars bis hin zu dessen privater Wahrnehmung von Diskriminierung gelungen. Somit laden Fremd- wie Selbstinszenierungen dazu ein, den Pressespiegel zu Blanco mit einer medienreflexiven Untersuchung zu verweben: Wie verändern sich Stereotypisierungen und (Selbst)Exotisierungen im Wandel der medialen Darstellungsformen? Welchen Stellenwert hat darin das Format Fernsehen?

Abb. 1: Roberto Blanco © NZZ. Foto: Saskia Zingg, 2023.

Mit dem Übergang vom analogen zum digitalen Medienregime verschieben sich Wahrnehmungsdispositive und die Adressierbarkeit von Rassismuserfahrungen: Was in der fernseh- und printlogischen Prä-Digitalität – zumal für auf Auftrittsmöglichkeiten angewiesene TV-Stars – verschwiegen blieb, zirkuliert heute in plattformspezifischen Öffentlichkeiten häufiger, unmittelbarer und revidierbarer. Diese Dynamik folgt dabei weniger der Stabilität einer auratischen Fernsehpersona als schnelllebigen Feedback-Schleifen, in denen Positionierungen geprüft, zurückgenommen und neu gerahmt werden. Rassismuskritik ist als historisch situierter Diskurs an mediengebundene Subjektivierungsweisen gekoppelt. Vor diesem Hintergrund lässt sich Blancos Abwehr bestimmter Fragen als Effekt einer fernsehmedial genormten Performativität lesen, deren Einbahnkommunikation und Image-Management in die Logiken digitaler Sichtbarkeit nur bedingt übersetzbar sind. Der Medienwandel scheint damit die Geschichtlichkeit der Technologien selbst auszustellen: Das Fernsehen produziert polierte

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Bühnenfiguren, Images und Deutungsmuster, die in neuen Umgebungen an ihre Grenzen geraten. Der Presse der 2000er fehlt das Umgebungswissen der 1970er, die den 1990ern den Weg ebneten. Schlagerstars fehlt qua Genre (bzw. der auf den einen Moment hin polierte Show) das Umgebungswissen des volatilen 21. Jahrhunderts.

Roberto Blanco wurde 1937 in Tunis geboren, in eine Familie, die von der Bühne lebte. Seine Kindheit verlief zwischen Städten und Sprachen, zwischen Beirut, Madrid und Paris, zwischen Internaten und Tourneehotels und einer Wahlfamilie. Sein Vater, der kubanische Varietékünstler Alfonso Zerquera, war ihm nach dem frühen Tod der Mutter Blancos, der Tänzerin Mercedes Blanco, Mutter und Vater zugleich. Die für Zerquera arbeitenden Musiker:innen seien für Blanco »Ersatzonkel und Ersatztanten« gewesen. Seine Großeltern auf Kuba habe er nicht mehr erlebt.[1] Blanco wuchs in Übergängen auf, in Räumen, die nie ganz privat und nie ganz öffentlich waren, zugleich aber das Transitive eines Künstler:innenlebens schulten: ein Balancieren zwischen verschiedenen künstlerischen, kulturellen, sozialen, nationalen und ökonomischen Kontexten. Somit ist die große Mehrsprachigkeit – linguistisch wie künstlerisch – die Blanco zum Polyglott macht, aus der Notwendigkeit wie auch Gelegenheit entstanden, sich in einem Leben zu orientieren, das einen heranwachsenden Jugendlichen ständig neu verortete.

Ein begonnenes Medizinstudium in Madrid blieb Episode. Die Anziehungskraft der Bühne erwies sich als stärker, nachdem ein Filmangebot den Start gesetzt hatte. In den 1950er Jahren folgten weitere Filmrollen, eine Begegnung mit Josephine Baker, die auf ihren Tourneen auch als Förderin von Künstler:innen auftrat.[2] Diese frühe Nähe zu einer internationalen Showwelt – diszipliniert, glamourös, fordernd – habe Blanco stärker als jede spätere Zuschreibung geprägt.[3] Ende der 1960er Jahre gelang ihm mit dem Sieg bei den Deutschen Schlager-Festspielen der Durchbruch: »Ein bisschen Spaß muss sein« wurde 1969 zum Motto, das sich wie ein Filter über seine öffentliche Figur legte: ein Versprechen von Leichtigkeit, das eben diese Sehnsüchte evoziert.

Über Jahrzehnte war Blanco eine feste Größe der bundesdeutschen Unterhaltung: In Fernsehshows, Galas und auf Tourneen wurde sein Gesicht zum Icon, das die Zuschauenden kannten. Blancos Biografie enthält Brüche, die im öffentlichen Bild zunehmend Zeitschriften bebilderten: familiäre Konflikte, finanzielle Krisen, ein Karriereknick, der ihn in den 2000er Jahren aus dem Zentrum der Fernsehlandschaft drängte. In seiner Autobiografie *Von der Seele* (2017) spricht er darüber mit einer

1 Roberto Blanco, *Von der Seele: die Autobiografie*, Kulmbach: Plassen Verlag 2017, S. 44.
2 Ebd., S. 56.
3 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Mischung aus Offenheit und Distanz, als wisse er genau, wie sehr die Medien aus jeder Falte eine Schlagzeile machen können. In 15 Kapiteln wertet Blanco die brennenden Fragen der Presse um und modelliert ein Bild, das eher einem zukunftsorientierten Verhaltensratgeber ähnelt als dem melancholischen Rückblick auf ein langes, intensives Leben, den Autobiografien mitunter entwickeln können. So erzählt das vierte Kapitel »Ich bin nicht mit dem Aufzug nach oben gefahren, sondern zu Fuß hochgegangen« von Erfolgen, besonderen Begegnungen, wie jener mit Josephine Baker, oder der ersten politisch kommentierenden Schlagzeile: »Roberto Blanco will mit Fidel Castro nichts zu tun haben«. So zitiert seine Autobiografie die damalige Presse, nachdem Blanco 1971 den deutschen Pass angenommen und den kubanischen abgegeben hatte: »Man konnte ja zu dieser Zeit mit einem kubanischen Pass nicht mehr durch Europa reisen, überall hätte ich ein Visum gebraucht.«[4] Die Einreise in die ehemalige DDR – ein Land mit für ihn wichtigen Bühnen wie dem Friedrichstadt-Palast oder dem Fernsehen in Ostberlin – war bis zum Ende des Kalten Krieges für den Star aufgrund eines Listeneintrags (vom Kommunismus zum Kapitalismus gewechselt) nicht mehr möglich.

Blanco lebte in München, später am Bodensee, und steht bis heute, mit 87 Jahren, auf der Bühne, zuletzt 2023 auch im Theater, wo seine Mitwirkung an Stücken, die mit rassifizierten Rollenbildern spielten, Debatten auslöste. Seine öffentlichen Aussagen zu Rassismus in Fernseh- wie Printinterviews – glatt, zurückweisend, auf das eigene Glück verweisend – stehen in Spannung zu einem Leben, das von künstlerisch motivierter Migration, Fremd- wie auch Selbstexotisierung und medialer Rollenfixierung geprägt war. Vielleicht ist genau diese Verweigerung, sich in ein erwartetes Narrativ einzuschreiben, Teil seiner Selbstbehauptung als Star: ein Recht auf Nicht-Erinnern, auf Nicht-Erklären, auf eine Haltung, die sich der Deutung durch andere entzieht.

Roberto Blanco im Blitzlichtgewitter

»Unter all den Glücklichen schien Roberto Blanco immer der Glücklichste. Seit 66 Jahren strahlen seine weißen Zähne über die Fernsehbildschirme Deutschlands, Österreichs und der Schweiz.« So Matthias Niederberger 2023 in seinem Portrait von Roberto Blanco für die NZZ: »Showman und Spassvogel. Doch wenn es um Rassismus geht, eckt der Publikumsliebling mit seiner Meinung an.«[5] Der Artikel ist anlässlich

4 Ebd., S. 56.

5 Matthias Niederberger, »›Showman und Spassvogel. Doch wenn es um Rassismus geht, eckt der Publikumsliebling mit seiner Meinung an.‹ Kommentiertes Interview mit Roberto Blanco«, *Neue Zürcher Zeitung* 08.05.2023,

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Blancos Besetzung in der Züricher Bühnenadaption (2023) des französischen Kinofilms Monsieur Claude und seine Töchter (F 2014, R: Philippe de Chauveron) entstanden. Der Film ist ein Stereotypen-Klamauk rund um Zuschreibungen von Gender und Ethnizität, die, gespickt mit diskriminierenden Gesten, Mimik und Redewendungen, in das Narrativ einer Familiensituation mit xenophobem Patriarchen eingebunden wurden. Dieser Regie, wie auch anderen Fragen nach Stereotypisierungen, begegnet Blanco nicht in der Art, wie es nach vielen Jahren vermutlich von ihm erwartet wird: »Die Leute müssten ihm nicht sagen, wann er beleidigt sein solle«, zitiert Autor Mike Wilms den Schlagerstar in der *Berliner Zeitung*, ein Jahr vor Niederbergers Portrait. »Genauso wie sie ihm nicht sagen sollten, wann er lustig sein oder Hunger haben müsse.«[6]

Diese Aussagen lesen sich als Verharmlosung einer für viele Menschen schwer zu ertragenden Realität, wie auch die Autorin und Journalistin Anna Dushime kritisiert. In ihren Kolumnen in der *Berliner Zeitung* und der *TAZ* widmet sie sich behutsam Themen rund um Diskriminierung. Mit der Einladung Roberto Blancos in Dushimes Talkshow »Der letzte Drink« (2023) war die Hoffnung auf ein gemeinsames Gespräch über das Schwarzsein in Deutschland verbunden. Aber auch hier blieb Blanco glatt: Auf die Frage, »[w]elchen Ratschlag würdest du deinem 11-jährigen Ich geben?«, habe Blanco geantwortet: »Mach alles genau so, wie du es gemacht hast.« Dies sei dann der Tenor des Gesprächs geblieben.[7] Dushimes Fragen entspringen keinem Versuch der Enttarnung oder der Neugier, inwieweit sich das Schwarzsein als öffentliche Person in Deutschland über Gefühlsbeschreibungen vermitteln ließe. Dushime ist Teil der Schwarzen Diaspora in Deutschland, also Menschen mit einer physischen Zugehörigkeit zu afrikanischen und afroamerikanischen Lebensrealitäten. Die Ambivalenz dieser Zugehörigkeit, die Autonomie, den Grad der Sichtbarmachung jenseits der Körperpigmentierung selbst zu bestimmen, ist stets Thema in Diskursen um die Schwarze Diaspora. Publikationen wie *The Black Diaspora and Germany – Deutschland und die Schwarze Diaspora* (2018) zeigen die vielfältigen Auseinandersetzungen

https://www.nzz.ch/feuilleton/portraet-ueber-roberto-blanco-ld.1734134 (Zugriff: 31.01.2026).

6 Mike Wilms, »›Roberto Blanco hält Rassismusdebatte für überzogen.‹ Kommentiertes Interview mit Roberto Blanco«, *Berliner Zeitung* 03.06.2022, https://www.berliner-zeitung.de/news/roberto-blanco-haelt-rassismusdebatte-fuer-ueberzogen-li.232733 (Zugriff: 31.01.2026).

7 Anna Hollandt, »›Lächle alles weg. In ihrer neuen Talkshow *Der letzte Drink* möchte Anna Dushime mit Roberto Blanco über Rassismus und Sexismus reden. Das gestaltet sich schwierig.‹ Kommentar zur Sendung *Der letzte Drink*«, *Tageszeitung* 9.11.2023, https://taz.de/RBB-Talk-mit-Anna-Dushime/!5968580/ (Zugriff: 31.01.2026).

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

mit dieser Ambivalenz zwischen Schwarzsein und Performativität, Selbstpositionierung oder Intervention in kulturelle Praktiken.[8] Diese Diskurse existierten schon lange vor Blancos Wirken, sie waren zu seiner Zeit des Erfolgs und Durchbruchs als Schlagersänger jedoch nicht derart öffentlich. Dushime ist Teil einer Generation, die Medien anders, eben volatiler und auch risikoreicher, nutzen kann.

Dies gilt auch für Jean-Pierre Ziegler, der als Schwarzer Journalist mit Blanco einen ähnlichen Gesprächsverlauf erlebte wie Dushime: 2020 interviewt er den Star am Bodensee für das Magazin *Der Spiegel*. Der Titel des Gesprächs lässt Ernüchterung erahnen: »Mein Versuch, mit Roberto Blanco über Rassismus zu sprechen. Er sagt, er habe nie Rassismus erlebt. Warum sollte Roberto Blanco mir etwas anderes erzählen? Nur weil ich schwarz bin?«[9]

Vor diesem Hintergrund wirken Blancos Reaktionen auf Fragen am Premierenabend im Züricher Bernhard Theater vertraut glatt: »Was in diesem Stück passiert, passiert jeden Tag. Wie viele Familien haben wohl Probleme mit Schwiegersöhnen und Schwiegertöchtern?« Sein Kommentar zu den rassistischen Vorurteilen, mit denen im Stück der Patriarch Monsieur Claude seine Töchter vor Männern aus ihm fremden Kulturen mitsamt ihren »*Signifikanten von Differenz*«[10] zu schützen meint, birgt eine bedeutsame Gegenspannung, eine Verschiebung: Zwischen beiden Sätzen schwebt für mich eine spezifische Haltung der *coolness*, die Fähigkeit, sich zwischen mindestens zwei sozialen Sprachen bewegen können. Blanco antwortet realitätsfern – und ist in diesem Moment vermutlich genau das Gegenteil. Dies erinnert an Coping-Mechanismen: Um in brenzligen Stresssituationen, wie sie auch in so mancher Pressekonferenz der Tagespolitik entstehen, Haltung zu bewahren, scheint ein Souveränität vermittelndes *Keep-it-cool* eingesetzt zu werden. Souveränität erfordert immer auch eine gewisse Intransparenz darüber, in welcher Sprache gerade gedacht – und nicht gesprochen – wird. Diesem Kontrast lohnt es nachzugehen.

8 Siehe zur Ambivalenz vor allem den Beitrag von Damani J. Partridge, »Schwarzsein und Performanz auch vor Trump. Ein Interview mit Neco Çelik (›The Spike Lee of Germany‹?)«, in: Forschungsnetzwerk Black Diaspora and Germany (Hg.), *The Black Diaspora and Germany. Deutschland und die Schwarze Diaspora*, Münster: Edition assemblage 2018, S. 272–283.

9 Jean-Pierre Ziegler, »›Mein Versuch, mit Roberto Blanco über Rassismus zu sprechen. Er sagt, er habe nie Rassismus erlebt. Warum sollte Roberto Blanco mir etwas anderes erzählen? Nur weil ich schwarz bin?‹. Kommentiertes Interview mit Roberto Blanco«, *Der Spiegel* 27.11.2020, https://www.spiegel.de/kultur/musik/mein-versuch-mit-roberto-blanco-ueber-rassismus-zu-sprechen-a-00000000-0002-0001-0000-000174211476 (Zugriff: 31.01.2026).

10 Stuart Hall, *Das verhängnisvolle Dreieck. Rasse, Ethnie, Nation*, Berlin: Suhrkamp 2024 [2017], S. 62.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

»Sie gelten als Inbegriff der Lebensfreude. Gleichzeitig erzählen viele People of Colour von massivem Alltagsrassismus. Wie haben Sie das erlebt?«,[11] fragt der *Berliner Morgenpost*-Autor Alexander Nebe 2025 im Interview »Roberto Blanco über TV-Stars: ›Das ist wie eine kleine Mafia‹«. Darauf entgegnet der Schlagerstar mit eingeübter Schlagfertigkeit: »Einige Journalisten wollten mir unbedingt Rassismus-Erfahrungen in den Mund legen: ›Sie müssen doch …‹ – Nein, muss ich nicht. Ich kann doch nichts dafür, dass ich das nicht erlebt habe.«[12] Das wirkt blank, glatt, unangreifbar. Blanco gibt dem Journalisten keine Angriffsfläche. Aber: »Nein, muss ich nicht« kann auch heißen: Nein, ich habe das Recht auf Intransparenz. Oder mit den Worten Édouard Glissants, dem prägenden Denker der antikolonialen Theorie: »Opacities must be preserved.«[13] Glissant verteidigt das Anrecht auf Opazität, darauf, für eine (dominierende) Öffentlichkeit nicht verfügbar und somit nicht transparent zu sein. »Ein Roberto Blanco mühe sich nicht für Journalisten ab. Alles, was er tue, tue er für sein Publikum«, paraphrasiert Niederberger den Schauspieler in der NZZ gleich zu Beginn der Textfassung des Interviews, noch bevor der Artikel konkreter wird, über das Theaterstück berichtet oder tiefer in Blancos Biografie einsteigt. Enttäuscht reiht Niederberger jene Zitate aus dem Gespräch aneinander, für die Blanco bereits in Reaktionen auf Fragen zu seinem Arbeits- wie Privatleben bekannt ist. Das Resümee lautet noch vor Ende des Artikels: »[…] ein Gespräch mit Roberto Blanco scheint an diesem Abend unmöglich. Er antwortet mit Floskeln und Plattitüden (›Man ist so alt, wie man sich fühlt‹, ›Leben und leben lassen‹). Oder er weist darauf hin, dass man ihm die falschen Fragen stelle.« Blanco *keeps it cool*.

Pierre Bourdieu: immer Ärger mit dem Fernsehen

In seiner Autobiografie kommentiert Blanco an etlichen Stellen Begegnungen mit Medienvertretenden und Mechanismen, die seine öffentliche Figur zu formen versuchen. Dieses Formen ist jedoch eine Praxis seiner öffentlichen Figur, auf die er als Prominenter mit Starkomponente angewiesen ist. Blancos Sensibilität und Ambivalenz erinnern an jene Form der Medienkritik, die Pierre Bourdieu in den 1990er-Jahren artikuliert.

11 Alexander Nebe im Interview mit Roberto Blanco, *Berliner Morgenpost* 14.12.2025, https://www.morgenpost.de/panorama/article410669694/roberto-blanco-ueber-tv-stars-das-ist-wie-eine-kleine-mafia.html?onboarding=true (Zugriff: 31.01.2026).

12 Ebd.

13 Glissant, Édouard, »Transparency and Opacity«, in: *Poetics of Relation* [1990], Ann Arbor: The University of Michigan Press 2010, S. 120.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

In zwei Vorlesungen am Collège de France sprach er über die strukturellen Logiken des Mediums Fernsehen. Zugleich wählte Bourdieu das Fernsehen als Ort seiner Vorlesungen, um seine eigene Reichweite als Soziologe zu vergrößern. Publiziert sind die beiden Fernsehvorträge »Das Fernsehstudio und seine Kulissen«[14] und »Die unsichtbare Struktur und ihre Auswirkungen«[15] mit zwei weiteren Texten Bourdieus: »Im Banne des Journalismus«[16] und »Die Olympischen Spiele«[17] im Band *Über das Fernsehen*.

Eine längere Passage Bourdieus lohnt an dieser Stelle, da sie Roberto Blancos Aussagen ähnelt:

> Es ist mir sehr oft passiert, und das sogar mit Journalisten, die mir ausgesprochen wohlwollten, daß ich alle meine Antworten damit beginnen mußte, die Frage in Frage zu stellen. Mit ihrer Brille, mit ihren Denkkategorien versehen, formulieren die Journalisten Fragen, die mit nichts etwas zu tun haben. Zum Beispiel haben sie über die Probleme der Vorstädte all die Phantasmen im Kopf, von denen ich vorhin sprach, und man kann nicht darauf eingehen, ohne zuerst höflich zu sagen: »Ihre Frage ist sicher sehr interessant, aber mir scheint, es gibt noch eine andere, wichtigere…« Wenn man nicht wenigstens einigermaßen gut vorbereitet ist, antwortet man auf Fragen, die sich überhaupt nicht stellen.[18]

Den Grund sieht Bourdieu in einem Gefälle unterschiedlicher Ausbildungen und damit verbundener Perspektiven: »Vor der Kamera sind Stars, egal welcher Qualität. Vor allem aber keine intellektuellen Stars. Keine, die auf den Universitäten waren. Selten. Hinter den Kameras stehen hochausgebildete Menschen, die zur Kritik an dem Gesehenen hin ausgebildet sind.«[19]

Davon ausgehend spricht Bourdieu von »unsichtbaren Handlangern der Nachrichtensendungen und Reportagen, die immer kritischer, weil infolge der Logik des Arbeitsmarktes immer besser ausgebildet sind und dabei immer uninteressantere, unbedeutendere Dinge zu tun haben.«[20]

Mit dem Nachdenken über das Fernsehen verweist er auf ein gesellschaftskulturelles Dilemma, das mit dem Ende der ersten Vorlesung »Das Fernsehstudio und seine Kulissen« nicht gelöst werden kann:

14 Pierre Bourdieu, »Das Fernsehstudio und seine Kulissen«, in: *Über das Fernsehen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2019, S. 15–53.
15 Bourdieu, »Die unsichtbare Struktur und ihre Auswirkungen«, in: *Über das Fernsehen*, S. 55–96.
16 Bourdieu, »Im Banne des Journalismus«, in: *Über das Fernsehen*, S. 103–121.
17 Bourdieu, »Die Olympischen Spiele«, in: *Über das Über das Fernsehen*, S. 123–140.
18 Bourdieu, »Das Fernsehstudio und seine Kulissen«, S. 49.
19 Ebd., S. 52.
20 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Das Fernsehen ist ein Universum, das den Eindruck vermittelt, daß die Akteure, trotz allem Anschein von Wichtigkeit, von Freiheit, von Autonomie und manchmal sogar einer erstaunlichen Aura (man braucht nur die Fernsehzeitschriften zu lesen), Marionetten eines Zwangszusammenhangs sind, der zu beschreiben, einer Struktur, die herauszuarbeiten und ans Licht zu bringen ist.[21]

Blanco, Bourdieu und Benjamin

Mit Blick auf den Pressespiegel, der Blanco mit konstanter Medienaufmerksamkeit in den Starhimmel katapultiert und gleichzeitig seine Strahlkraft anzweifelt, lohnt es sich, den Kontext dieser Fragen ins Zentrum einer Auseinandersetzung mit Roberto Blanco zu rücken: Inwiefern konditionieren das Universum Fernsehen und seine medialen Aufbereitungen von Stars und Bekanntheiten ihr Publikum? Roberto Blanco ist Spaßvogel und Geschäftsmann zugleich, der akribisch an seiner Bühnenpersona feilt, ungeachtet der Tatsache, dass sie unter anderen medialen Vorzeichen und Diskursen zur Karikatur werden könnte, die das Reale des Lebens zu verdrängen scheint. Fernsehanstalten wollen Einschaltquoten, da das Fernsehen, so Bourdieu, »mittels Einschaltquote mehr als alle anderen Bereiche kultureller Produktion dem Druck des Kommerziellen unterworfen ist.«[22] Die hier zitierten Artikel sind aus den Anfangsjahren der 2020er. Was wollen Zuschauende – auch heute noch – auf dem inzwischen Wohnzimmerwände einnehmenden Flachbildschirm mit Panoramakurve eigentlich sehen? Was zeigt die Bühne, der analoge Raum des Performativen, wenn sie diese Blickkonstellation zwischen Wohnstube und Flimmerkiste enttarnt?

Vielleicht beginnt die Beantwortung der Frage nach der Person hinter der Persona Roberto Blanco in der Kindheitsszene vor der Flimmerkiste, in der ein Mann im roten Sakko so selbstverständlich in das Wohnzimmer trat, als gehöre er dorthin. Blanco war der Star, der durch die Kamera nahbar wurde und zugleich in einem Bild haften bleiben sollte, das sowohl er als auch andere für den Star, den Stern, entwarfen. Der Rahmen, in den dieses Bild gefasst ist, scheint ambivalent zu sein: Sterne besitzen eine Sphäre, einen Umraum, der flimmert, der opak oder verschwommen ist. Ohne Umraum kein Stern. Ohne Aura kein Star. Fernsehstars erscheinen wie flackernde Sterne mit Umraum, mit einer spezifisch auratischen Ausstrahlung. Einerseits wird diese durch das Fernsehen als Medium der Vermittlung verstärkt. Andererseits scheint dieses Bild durch die massenhafte Reproduktion im Bewegtbild und Printmedium zugleich

21 Ebd., S. 53.
22 Ebd., S. 51.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

geschwächt. Walter Benjamins Aura-Begriff aufgreifend, »verkümmert«[23] auch beim Fernsehstar die Aura durch die Modi der (technischen) Reproduzierbarkeit. Das Fernsehen und seine Stars produzieren nicht nur reine Unterhaltung, sondern mit dieser auch Erwartungen. »Und wenn die Veränderungen im Medium der Wahrnehmung, deren Zeitgenossen wir sind, sich als Verfall der Aura begreifen lassen«, schreibt Benjamin, »so lassen sich dessen gesellschaftliche Bedingungen aufzeigen.«[24]

Der »Verfall der Aura« der Persona Roberto Blanco durch die Medien ließe sich mit Benjamin als transformativer Moment der Erkenntnis über die gesellschaftlichen Bedingungen der Medien selbst umdeuten. Kurz: Nachdem deutlich geworden ist, dass mit dem Überschuss an medialem Interesse für Authentizität und Transparenz der Privatperson Roberto Blanco kein auratisches Bild der öffentlichen Person Roberto Blanco mehr übrig zu sein scheint, lässt sich eine beinahe interstellare Neuanordnung entwickeln: Statt Blanco im Starhimmel der Schlagerwelt zu fixieren, könnte er in die ›League‹ der Medienkritiker:innen aufgenommen werden. Unternimmt man ein derart konstellares crossmapping, ließen sich der kubanisch-deutsche Entertainer Roberto Blanco, der seit Jahrzehnten im Licht der Unterhaltung steht, und der französische Soziologe Pierre Bourdieu, der das Medium nutzt und zugleich den Kommerz der Unterhaltung kritisiert, ins Verhältnis zueinander setzen. Beide verhandeln – auf sehr unterschiedliche Weise – die Spannung zwischen Sichtbarkeit und Selbstbehauptung und sind sich in ihren Beobachtungen und humorvollen Artikulationen von Kulturkritik näher als zunächst vermutet.

Blanco und Bourdieu teilen damit eine paradoxe Position: Beide sind auf das Medium angewiesen, beide nutzen es strategisch, und beide wehren sich gegen journalistische Praktiken, die mit demselben Medium in Verbindung stehen. Während Bourdieu Dynamiken theoretisch beschreibt – die Reduktion komplexer Personen auf Rollen, die Vereinfachung, die symbolische Gewalt der Sichtbarkeit –, erlebt Blanco sie als Handlungsspielräume im Scheinwerferlicht, trotz sowie unabhängig von diskriminierenden Zuschreibungen. In beiden Fällen entsteht eine Spannung zwischen öffentlicher Darstellung und innerer Haltung, eine Art Gegenschwerkraft, die Antoine de Saint-Exupéry als »innere Schwerkraft« beschreibt:[25] Während des Zweiten Weltkriegs hielt Saint-Exupéry

23 Walter Benjamin, ›Echtheit‹, in: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Erste Fassung«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2, hrsg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 431–470, hier S. 438.

24 Benjamin, ›Zertrümmerung der Aura‹, in: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, S. 440.

25 Antoine de Saint-Exupéry, *Die innere Schwerkraft. Ècrits de guerre. Schriften aus dem Krieg. 1933–1944*, Frankfurt am Main: Fischer 1990.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

seine Beobachtungen über den Umgang mit Kriegsgefangenen in Briefen und Texten fest, die 1990 unter dem Titel *Die innere Schwerkraft. Écrits de guerre* erschienen. Als Pilot erprobte er in riskanten Flugexperimenten das Überwinden der physischen Schwerkraft. Diese Erfahrung übertrug er auf eine poetisch-ethische Figur, die innere Schwerkraft. Mit ihr bezeichnet Saint-Exupéry jene Haltung, die Menschen davor bewahrt, sich von äußeren Kräften – politischen Dogmen, ideologischen Apparaten, sozialen Erwartungen – aus der Bahn werfen zu lassen. »Was sie auszeichnet, ist, daß nichts sie aufhält«,[26] schreibt de Saint-Exupéry. Diese innere Schwere versteht er als notwendige Bedingung, um selbst in schwierigen Situationen menschlicher Begegnung eine ethische Position zu bewahren.[27] Diese innere Schwere lässt sich meines Erachtens heute mit *coolness* übersetzen.

Roberto Blanco – Medienkritik im *Playblack*-Format

Die Spannung, das Ausbalancieren innerer Gegenspannungen hin zu einer inneren Schwerkraft, der *coolness*, bildet den Ausgangspunkt für mein Heranziehen von Joana Tischkaus zeitgenössischen Bühnenarbeiten. Wenn Niederberger im Interview noch fragt: »Roberto Blanco sieht in allem das Positive. Wie wird man so?«, und nach dem Mann hinter dem Mikrofon sucht, nimmt Tischkau als afrodeutsche Künstlerin das Mikrofon selbst in die Hand, verwandelt sich in Roberto Blanco und geht damit einen weiteren Weg der Medienkritik. Ausgebildet in Choreografie (Coventry/Practice based Research) und in Regie (Gießen/Postdramatisches Theater), verfolgt Tischkau Verfahren der Autoethnografie. Diese Praxis unterstützt dabei, »persönliche Erfahrungen zu beschreiben, sie systematisch zu analysieren, um Aussagen über die eigene soziopolitische und kulturelle Positionierung zu machen«[28] – und davon ausgehend gesellschaftspolitische Themen wie jene des *Weißseins* künstlerisch anhand von Beispielen aus der Populärkultur zu vermitteln. Prominent wurde diese Herangehensweise in Tischkaus *Deutschem Museum für Schwarze Unterhaltung und Black Music*, einer temporären Installation, die nach achtmonatiger Recherche in Berlin und Frankfurt am Main gezeigt wurde und afrodeutsche Stars wie Roberto Blanco

26 Ebd., S. 35.

27 Mariama Diagne, *Schweres Schweben. Qualitäten der gravitas in Pina Bauschs* Orpheus *und* Eurydike, Bielefeld: transcript 2019, S. 226.

28 Joana Tischkau, »Weißsein sichtbar machen: Von Bewusstseinsschärfung und Blickpolitiken«, in: Azadeh Sharifi/Lisa Skwirblies (Hg.), *Theaterwissenschaft postkolonial/dekolonial: Eine kritische Bestandsaufnahme*, Bielefeld: transcript, 2022, S. 95–100, hier S. 96.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

porträtierte.[29] Tischkaus Bühnenfiguren tragen, so Gerald Siegmund, »die gesellschaftliche und mediale Performance von Ethnie und Geschlecht zurück ins Theater, um sie dort lustvoll zu beleuchten und auseinanderzunehmen.«[30] Damit stellt sie Fragen zur Diskriminierung in einen medienhistorischen Zusammenhang: Wer tauchte im Fernsehen als Star auf? Wie werden afrodeutsche Schlagerstars wahrgenommen, wenn sie als große Gruppe sichtbar werden? In Tischkaus *Playblack*[31] (2019) tritt Roberto Blanco mittels aufgezeichneter O-Töne aus Interviews virtuell als medienkritisierende Figur auf die Bühne des intermedialen Gegenwartstheaters.

Der Titel *Playblack* erweitert das Wort »back« um den Buchstaben »l« und verweist auf die *Mini Playback Show* mit der niederländischen Showmasterin Mareike Amado, die von 1990 bis 1998 im Privatfernsehen der BRD ausgestrahlt wurde: Laien kopieren mit Lippensynchronisierung *playback* in Kostüm, Perücke, Makeup und, wenn nötig, *Black-* oder *Yellowfacing* die Mimik und Gestik der Stars aus der Pop- und Schlagerindustrie. Diese Laien waren Kinder im Alter von 6 bis ungefähr 10 Jahren. Zum Auftritt gehörte ein Auswahlverfahren im Vorfeld der aufgezeichneten Sendung. Erfolgreiche kleine Gäste durften in der Show in die Zauberkugel steigen oder durch die Zauberdrehtür gehen. In den Bühnenstar der Wahl verwandelt, kehrten sie auf die Fernsehstudiobühne zurück. Nachdem der Song, meist ein Evergreen, performt wurde, bewertete eine Jury aus ehemaligen Erwachsenen-Stars den Auftritt der Mini-Stars.

Joana Tischkau adaptierte das Fernsehformat. Gemeinsam mit Clara Reiner trug sie Interviewmaterial aus Unterhaltungssendungen der 1990er-Jahre zusammen. Tischkau und ihre Co-Performenden Annedore Antrie und Clara Reiner imitierten Gesten von Stars wie Roberto Blanco, Prince, Michael Jackson oder Mariah Carey, die bei dem deutschen Showmaster Thomas Gottschalk in der Musik- und Wettbewerbsendung *Wetten daß?* auf einem Sofa saßen. Alle drei Darstellerinnen trugen Netzstrümpfe über ihren Haaren – unabhängig von ihrer Haarstruktur oder Hautpigmentierung. Auf diese Weise konnten sie mühelos zwischen stereotypen Perücken für Blanco in roter Jacke oder Gottschalk in blauer Jacke wechseln. Das Schlüsselelement in *Playblack* ist die Wiederholung:

29 Das Deutsche Museum für Schwarze Unterhaltung und Black Music: http://www.dmsubm.de/.

30 Gerald Siegmund, »Meins oder Deins? In ihren Stücken ›Being Pink Ain't Easy‹ und ›Karneval‹ am Theater Oberhausen stellt die Choreografin Joana Tischkau die Frage nach dem Weißsein«, *Theater Heute* (2022/04), S. 38–41, hier S. 38.

31 *Playblack* (2019) ist eine Produktion von Joana Tischkau in Kooperation mit dem Künstlerhaus Mousonturm und dem Studiengang Choreographie und Performance im Rahmen der Hessischen Theaterakademie, gefördert durch das Kulturamt der Stadt Frankfurt am Main.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

So eröffnete in der von mir besuchten Vorstellung am 5. März 2020 im Hoch X Theater in München Roberto Blanco, verkörpert von Clara Reiner, in rotem Sakko und schwarzer Afroperücke mit »Ein bisschen Spaß muss sein« den Abend. Der erste Auftritt sorgte für ein Schmunzeln, der nächste für ein Schunkeln, spätestens nach der vierten Wiederholung entstand ein Unbehagen – Roberto Blanco hört nicht auf, aufzutreten. Blanco war plötzlich kein angenehmer Showmoment mehr, sondern löste Scham im Publikum aus. Wann endet der *Spaß*?

Zwischen die Gesangs- und Tanzszenen werden in *Playblack* Dialoge auf einer Couch eingeschoben. Eine Szene stellt eine Interviewsituation mit Blanco nach einem Auftritt dar. Während der ›Showmaster‹ (Reiner) seine Fragen vorbereitet, legt Tischkau die Bühnenpersona der vorangegangenen Szene mit Kostüm und Perücke ab und bereitet sich für die Transformation vor. Der Showmaster fragt, ob es nicht irgendwann langweilig sei, über Jahrzehnte immer denselben Song, den mit dem Spaß, zu singen. Während der Frage transformiert Tischkau sich vor den Augen des Publikums in Roberto Blanco und trägt beim Anlegen von rotem Sakko, schwarzer Stoffhose und schwarzer Afroperücke Blancos Antwort lippensynchron vor: »Warum sollte es langweilig sein, Michael Jackson würde auch nicht aufhören, jene Songs zu singen, die das Publikum liebt.« Zum Ende der vollständigen Transformation wird in der O-Ton-Aufnahme eine Frage gestellt, die das Privatleben betrifft. Es sei in Roberto Blancos Leben doch sehr bunt zugegangen, wie Zeitungen immer wieder berichten. »Viele dieser kleinen Journalisten schreiben, um Geld zu verdienen«, antwortet Tischkau sinngemäß mit expressiver Geste und perfekter Synchronität der Lippenbewegungen.

Entscheidend ist in diesem Moment die performativ physische Überschreibung, die in dieser Szene stattfindet: Mit kraftvoller Bewegung, Mimik und Gestik eignet Tischkau sich das Gesagte an und verschiebt dessen Bedeutung performativ. Der Moment des Umziehens wird zu einer Gegenhandlung. Während Reiner als Showmaster versucht, Blanco verbal ›auszuziehen‹, zieht Tischkau sich als Blanco an, in Bewegung antwortend. Sie hebt mit dieser Kontrastierung – aktivem Anziehen statt passivem Ausgezogen-Werden – einen Akt der Selbstermächtigung hervor, und markiert die Sphäre, den Umraum der Persona Blancos. Im ›Anziehen‹, entzieht Tischkau dem journalistischen Blicken die Macht des Entlarven-Wollens und schreibt Blanco eine virtuell verkörperte Form von Präsenz zu, die sich den Logiken der medialen Repräsentation widersetzt – und damit wieder auratisch wirkt.

Vier Jahre später inszeniert Tischkau das Stück *Ich nehm dir alles weg. Ein Schlagerballett* (2024). Roberto Blancos Nachname wird darin zum Monument. Schräg angeschnitten und granit-grau wie ein Grabstein sind die Buchstaben BLANCO quer auf der Bühne platziert und bilden so das zentrale Raumelement. Die Choreografin Joana Tischkau hat

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

recherchiert, das Recherchierte selbst verkörpert, im Bühnenraum platziert und damit eine Umschreibung der Stereotypisierungen von Personen wie Roberto Blanco übernommen. Für ihre Art der künstlerischen Umwertung wurde Tischkau 2024 der Tabori Preis verliehen, die bundesweit höchste Auszeichnung für die Freien Darstellenden Künste.

Abb. 2: Ich nehm dir alles weg. Ein Schlagerballett *von Joana Tischkau am HAU Berlin, mit Dayron Domínguez Piedra als Roberto Blanco. Foto ©Lennart Brede.*

Ein Trendsetter trägt Rot

Roberto Blanco lehnt die journalistische Tätigkeit nicht grundsätzlich ab:

> Journalismus ist ein Beruf, genau wie Arzt oder Hotelier oder Sänger. Und es sind Menschen, die diese Berufe ausüben. Es gibt gute Sänger und weniger gute Sänger. Es gibt gute Journalisten und weniger gute Journalisten. Ich dachte immer, einer der Grundsätze des Journalismus ist, zu recherchieren, oder nicht? Aber viele schreiben, ohne zu recherchieren.[32]

Viele Interviewfragen entspringen einer Aufmerksamkeitsökonomie, die von dem Wunsch geleitet zu sein scheint, etwas entdeckt und einer breiten Öffentlichkeit mitgeteilt zu haben. Dieses Bedürfnis ist Teil der beruflichen Praxis, und damit wenig verwerflich, sondern auch notwendig. Dieser Neugier auf Unbekanntes begegnet Blanco mit einer ›inneren

32 Blanco, *Von der Seele*, S. 200.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Schwerkraft‹, einer *coolness*, die die Spannung zwischen Persona und Person auszutarieren weiß, die mit den Zuschreibungen umgehen kann. Plastisch wird die ›innere Schwerkraft‹ des knapp 90-jährigen Stars letztlich im *coolen* Tragen des roten Kapuzenpullis. Roberto Blanco gebührt an dieser Stelle das letzte Wort:

> Wegen meiner roten Jacken bin ich sogar einmal von einer Zeitschrift zum am schlechtesten angezogenen Mann des Landes gewählt worden. Der am besten angezogene war in diesem Jahr Horst Köhler. Ich habe das nicht verstanden, denn er trug nur graue Anzüge. Was aber wirklich interessant war: Zwölf Monate später war in den Kollektionen von Wolfgang Joop, Boss und vielen anderen großen Modedesignern plötzlich die rote Jacke ganz hip. Da soll mir noch mal einer sagen, ich hätte einen schlechten Geschmack.[33]

33 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Frank Kelleter

David Bowie

Everyone you love is gonna die
But, darling, so is everything, don't cry
The stars will blink out one by one in time
And everyone you love is gonna die
Noah Cyrus, »The End of Everything« (2020)

V–E–R–Y W–R–O–N–G : Schwarzer Stern Bowie und das Ende von Allem

Am Anfang, wenn es denn einen Anfang gibt, war der Stern bei Bowie eine Figur der Ferne. Unerreichbar und trotzdem gut sichtbar, wenn auch nicht immer. Wer Sterne mit bloßem Auge sehen möchte, muss auf die Nacht warten. Reist der Astronaut also ins Dunkle oder ins Helle? »The stars look very different today«, singt Bowie 1969 in »Space Oddity«, dem Hit seines zweiten Albums, *David Bowie*, das noch einmal von vorn anfängt, nachdem das gleichnamige Vorgängeralbum von 1967 kaum Beachtung fand. »Space Oddity« wagt den Neubeginn – den ersten von vielen in Bowies Karriere – mit einer Geschichte vom Verschwinden. Major Tom, der Sternenreisende, ist selbst ein Popstar (»the papers want to know whose shirt you wear«), aber einer, der eigentlich nur weg möchte, ganz weit weg von jeder Bodenkontrolle. Das gelingt immerhin für die Dauer eines Popsongs, in drei Minuten fantastischer Entrückung. Damit gelingt es aber eben doch nicht, weil danach immer noch kein Ende in Sicht ist. Es geht einfach weiter mit den Liedern, den Höhenflügen, den Abgängen und den Comebacks.[1]

1969 findet die Raumfahrt auf allen Bildschirmen statt. Am 21. Juli des Jahres, zehn Tage nach Erscheinen von »Space Oddity«, tänzeln zum ersten Mal echte Menschen auf einem echten Mond herum. Die NASA verkauft die grobkörnigen Fernsehaufnahmen als Triumph technokapitalistischen Leistungswillens. Ganz anders Bowies Bild eines einsam ins Nichts davonschwebenden Astronauten. Titel und Szenario von »Space Oddity« sind natürlich aus Stanley Kubricks Film 2001: A Space Odyssey (USA) geklaut, der kurz zuvor, im April 1968, in

1 Mehr dazu siehe in Frank Kelleter, *David Bowie. 100 Seiten,* Stuttgart: Reclam 2016.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

die Kinos kam. Da gab es schon seit zwei Jahren Fotografien, die die Erdkugel aus dem Weltall zeigten, aber der Blick von Major Tom geht 1969 in die entgegengesetzte Richtung – weit hinaus ins Menschenleere. Eben noch erinnert ihn »Ground Control« an seine Proteintabletten, dann geschieht das Wunderbare: Bowies Astronaut, »stepping through the door«, setzt sich von allen irdischen Belangen ab: »Though I'm past one hundred thousand miles / I'm feeling very still / And I think my spaceship knows which way to go / Tell my wife I love her very much, she knows.«

Merkwürdigerweise sieht sternwärts alles schärfer, konturierter, klarer aus. Als ob die wahre Wirklichkeit nicht unter unseren Füßen läge, sondern in weiter Ferne, wo man sie besuchen könnte, wenn man denn den Mut hätte, die Raumkapsel zu verlassen. Zwei Jahre nach »Space Oddity« fragt »Life on Mars?« – ein Song gesungen aus der Perspektive eines unscheinbaren Mädchens, das die Welt um sich herum nur noch als große Irrsinnsshow sehen kann – ob es echtes Leben, wenn schon nicht auf der Erde, so doch wenigstens auf einem anderen Planeten gibt. *Alienation* ist das englische Wort für das Gefühl der Entfremdung, von dem viele frühe Bowie-Songs handeln. Von hier aus ist es nicht weit zur Vermutung, dass man selbst und all die anderen verlorenen Kinder, mit denen man sich diesen schrägen Blick teilt, vielleicht *aliens* sind, Außerirdische. (»Believing the strangest things / Loving the alien«, singt Bowie in einem unterschätzten Song aus dem Jahr 1983, als er angeblich »normal« geworden war: irdisch, erwachsen und gesund.)

»It's time to leave the capsule if you dare«: In den späten Sechzigern hieß das Bewusstseinserweiterung, fast kolonialromantisch. Gemeint war eine experimentierfreudige Phänomenologie, die nicht mehr zwischen Reisen ins Äußere und Reisen ins Innere unterschied. Ähnlich verband schon 2001: A Space Odyssey Epos und Kammerspiel, Technicolor-Spektakel und philosophische Meditation. Kubricks Film spitzte die ganze Geschichte der Menschheit im fernen Abdriften einer einzigen Person zu (die dann auch noch Dave Bowman hieß). Bowies Major Tom, »floating in a most peculiar way«, ist ein vergleichsweise passiver Odysseus: kein Held des Hinausziehens und der Rückkehr, sondern einer, der sich von fremder Leitung lossagt und trotzdem ausgeliefert bleibt: »Planet Earth is blue / And there's nothing I can do.«

Sternenfahrt als Drogenrausch? Tatsächlich legte Bowie elf Jahre später im Fortsetzungssong »Ashes to Ashes« eine pharmazeutische Deutung des ersten Hits vor: »Ashes to ashes, funk to funky / We know Major Tom's a junkie / Strung out in heaven's high / Hitting an all-time low.« Süchtig im himmlischen Hoch, zertrümmert im Allzeittief – der Duktus furchtbarer Ernüchterung, mit dem Bowie das vortrug, galt im Jahr 1980 nicht mehr den Aufbrüchen der späten Sechziger, sondern den

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Drogenexzessen der Mittsiebziger. Ein Moment umdeutender Rückkehr, der Bowies Karriere im Kern bestimmt: Immer wieder stürzen seine Sternenreisenden zur Erde zurück, mal als Heimkehrer, mal als unerwartete Besucher, mal als hilflos Gestrandete. Sein zweiter großer Hit hieß »Starman«, in letzter Minute für *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* aufgenommen, das Album, das 1972 alles veränderte. Major Toms Wiedergänger war da kein irdischer Kosmonaut mehr, sondern ein außerirdischer Pop-Messias, der der Menschheit, ähnlich wie Kubricks Sternenkind am Ende von 2001: A Space Odyssey, zu einer neuen Inkarnation verhalf – oder wenigstens zu besseren Tanzschritten: »He told me, ›Let the children lose it, / Let the children use it, / Let all the children boogie‹.«

Mit *Ziggy Stardust* wurde Bowie endgültig zum Sternendeuter: zu einem, der bedeutsame Linien zwischen entlegenen Himmelskörpern zieht. Das Album spürte allen möglichen Sinnebenen des Wortes *star* nach, angefangen bei seiner modernsten und erfolgreichsten Metaphorik, der Beschreibung massenmedialer Berühmtheit. »Starman« schließt beide Bedeutungen einfach kurz: Ein Teenager schaltet eine Rock'n'Roll-Sendung im Radio ein, hört dann aber eine komplett andere, buchstäblich außerweltliche Musik (»That weren't no DJ / That was hazy cosmic jive«). Prompt folgt der Griff zum Telefon, und eine alternative Medienkette unter Gleichaltrigen nimmt ihren Lauf: »I had to phone someone / So I picked on you / Hey, that's far out, so you heard him too! / Switch on the TV / We may pick him up on channel two.«

Gleich mehrere Songs auf *Ziggy Stardust* handeln von merkwürdigen Botschaften, die sich auf ganz gewöhnlichen Empfangsapparaten abzeichnen (Fernsehen, Radio, Telefon, Konzertaufführung). Du schaust dir die Abendnachrichten an und merkst, dass sie vom Ende der Welt handeln (»Five Years«). Dabei geht es nicht um Drogen – noch nicht –, sondern um alltägliche Übertragungsvorgänge in alltäglichen Freizeitmaschinen. Bowies Sternentheorie ist damit von Anfang an auch eine Medientheorie. In beiden Fällen interessiert er sich für die sonderbare Gegenwart größter Distanz, das merkwürdige Zusammenfallen von extremer Entfernung und extremer Leuchtkraft. Drei andere Stücke auf *Ziggy Stardust* wiederholen das zugrundeliegende Reizwort: »Lady Stardust«, »Star«, »Ziggy Stardust«. In diesen Songs, wie auch in »Moonage Daydream«, erweist sich der Sternenhimmel als die himmlische Fortsetzung aller irdischen Bildschirme, Leinwände und Soundsysteme, vielleicht sogar als deren wahre Gestalt.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

»Sternmaschinen«

Eine dunkle Variante dieses Gedankens kündigt sich in der mitlaufenden Erkenntnis an, dass Erdenflucht – Transzendenz! – überhaupt nur als medialer Effekt denkbar ist. *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*, schreibt Chris O'Leary,[2] stellt amerikanische Hippie-Musicals wie *Godspell* (1970) und *Jesus Christ Superstar* (1971) vom Kopf auf die Füße, weil Bowie den erlösenden Messias nicht etwa als Rockstar zeigt, sondern Rockmusik als messianische Show vorführt.[3] Wo »Starman« also das überraschende Auftauchen einer Stimme besingt, die die Lebenswirklichkeit isolierter Hörerinnen schlagartig erhellt und miteinander in Kontakt bringt, da handelt dieser designierte Hit des Albums von seinem eigenen Airplay: von der spezifischen Medialität des Drei-Minuten-Songs als Radiolied, das ungesucht, aber mit fantastischen Folgen im eigenen Zimmer erklingt. Viele Jahre später funktioniert noch der Videoclip zu »Where Are We Now?« (2013) so, als er am Morgen von Bowies 66. Geburtstag unangekündigt und kommentarlos im Internet einfach *auftaucht*.

Dazwischen liegen Dekaden wiederholten Verschwindens und Neuerscheinens. Schon früh in den Siebzigern verabschiedeten sich Bowies Medienreflexionen vom Versprechen ferner Offenbarung. Nach *Ziggy Stardust* blieb Außerirdisches regelmäßig auf der Erde gefangen, in stets neuen Szenarien medialer Ausweglosigkeit. Mehrere Songs der Alben *Aladdin Sane* (1973) und *Diamond Dogs* (1974) erzählen von einer Erde, die nicht mehr von Menschen, sondern von Menschenähnlichen bewohnt wird. Nur aus alten Hollywood-Filmen und Rock'n'Roll-Songs wissen diese »peoploids« noch, was Liebe ist und wie Sexualität funktioniert (»Drive-In Saturday«, »Future Legend«). Nicht mehr um ferne Sterne geht es hier, sondern um »your transmission and your live wire« (»Rebel Rebel«). Daran anschließend entdeckt Bowie bald auch die faschistische Bedeutung des Stars: der verkleidete Einzelne, oft philosophierender Mann mit skurriler Frisur und weirdem Makeup, vor einem Volk, seinem Volk. A different kind of drag. Solche Aufführungen als ein ästhetisches »Spiel« zu sehen – bei Bowie und anderen, die den deutschen Nationalsozialismus in den Mittsiebzigern wie ein queeres Zeichenreich durchwandern (Luchino Visconti, Liliana Cavani) – mag zutreffen, solange es nicht verharmlosend gemeint ist. Hitler als Popstar, Leitstern einer Volksgemeinschaft: als Spiel wird das im Broadcasting-Zeitalter zur faschistischen Wirklichkeit. Eine Show und eine Provokation, aber mit dem realen Versprechen realer Zerstörung.

2 Chris O'Leary, *Rebel Rebel*, Winchester: Zero 2015.
3 Ebd., S. 214.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Während der Arbeiten an *Station to Station* (1976) durchlebt Bowie, der Bühnenkünstler, die medialen Affekte einer solchen Ästhetik, als ob sie etwas Zeitgemäßes offenbarten. Was heißt es, dreißig Jahre nach Weltkrieg Nr. 2 und Reich Nr. 3, ein Star *zu sein*? Der Star als »Wunschmaschine« – als »kulturelle Adresse affektiver und sozialer Energien«[4] – gehört sich nie selbst, existiert erst im grenzenlosen Begehren anderer, für die die Popkultur das vieldeutige Wort »fans« erfunden hat. Der Figur Ziggy Stardust war dieses Dilemma noch als Reflexionsnarrativ eingeschrieben: als *plot*, der den Sternenmenschen unweigerlich von verführerischer Selbstinszenierung (»so inviting, so enticing to play the part«) zu fanatischer Ermordung führte (»when the kids had killed the man / I had to break up the band«). Aber dann geht Bowie selbst daran fast zugrunde. Nicht einmal in der Reflexion ist die »Star-Maschine«[5] ihr eigener Souverän. Anfangs zeigt sich Bowie noch bereit, seinen Verkleidungen bis zur Selbstaufgabe zu folgen, bis in den Wahnsinn hinein. Dann überwiegen Furcht und Abscheu. Eine neue, jetzt politische Frage stellt sich: Was heißt es, mit Stars *zu leben*, leben zu müssen, als unentrinnbaren Alltagsfiguren? Lässt sich diesem Wahnsinn überhaupt entkommen? Wohl deshalb auch die vielen Abschiede und Neuanfänge: eine Überlebensstrategie (»Not only is it the last show of the tour, but it's the last show that we'll ever do« / »Here I am, not quite dying … And the next day, and the next, and another day«).

Das Thema unausweichlicher Übertragung (»transmission«) lässt ihn nicht mehr los: In »TVC 15« vom Album *Station to Station* verschlingt ein geheimnisvoller Unterhaltungsapparat die Freundin des Erzählers; dieser hofft, ihr bald folgen zu dürfen. Die komplexeste Version desselben Szenarios heißt »The Stars (Are Out Tonight)«, ein Song des späten Albums *The Next Day* (2013), in dem Celebrities unser Leben wie astrologische Konstellationen bestimmen (»Stars are never sleeping / Dead ones and the living«). Von allen Nietzsche-Anklängen in Bowies Werk (Übermensch und tanzender Stern) ist das die ausdrücklichste: Wer mit Medien kämpft, muss aufpassen, dass er nicht selbst zur Medienfigur wird – und wenn du lange in den Bildschirm blickst, blickt der Bildschirm auch in dich hinein. »The stars are never far away / . . . They watch us from behind their shades / Brigitte, Jack and Kate and Brad . . . / Stars are never sleeping . . . / And they know just what we do / That we toss and turn at night / They're waiting to make their moves on us / The stars are out tonight.«

In »The Stars (Are Out Tonight)« spiegelt sich ein Lebenswerk gekonnt schizophren in seinen Selbstentwürfen. Das Lied fürchtet die

4 Siehe die Einleitung dieses Bandes, S. 17.
5 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Irrealität übermenschlicher Körper und wünscht sich trotzdem Unmögliches für sie: »We will never be rid of these stars / But I hope they live forever.« Im Video spielt Bowie zusammen mit Tilda Swinton, seinem sprichwörtlichen weiblichen Pendant, ein alterndes Ehepaar, das von glamourösen jugendlichen Doppelgängern heimgesucht wird, die ihren schlafenden Opfern nachts zwar neues Leben einhauchen, dabei aber nichts Gutes im Schilde führen. Zu Beginn des Videos blättert Bowie in der Gemüseabteilung eines Supermarkts durch ein Celebritymagazin (*Pantheon Weekly*), auf dessen Titelbild er selbst in seiner folgenreichsten Rolle abgebildet ist: als Thomas Jerome Newton, der Außerirdische aus Nicolas Roegs Film The Man Who Fell to Earth (USA) von 1976. Bis in seine letzten Arbeiten hinein inszeniert sich Bowie in dieser Rolle neu. Bei Roeg und in der Romanvorlage von Walter Tevis ist Newton ein verzweifelter Reisender vom sterbenden Planeten Anthea, der nach einer Welt mit Wasser sucht, um seine zurückgelassene Familie zu retten. Als er endlich einen geeigneten Ort findet, kommt er von dort nicht mehr weg. Newton bleibt auf der Erde hängen wie auf einem Horrortrip, gebannt von überwältigenden Anordnungen von Fernsehapparaten, eingestöpselt in unmenschliche Maschinen, süchtig nach Alkohol. Eine von Bowies letzten Arbeiten, das Musical *Lazarus* (2015), malt sich aus, wie Newton Jahrzehnte später als delirierender Popstar in einem New Yorker Penthouse sitzt, noch immer umzingelt von Bildschirmen und Songs und Ginflaschen, noch immer im Kampf mit alten Rollen und neuen Selbstprojektionen. Am Ende gelingt ihm sogar eine Art Flucht, zurück zu den Sternen, aber nur in einer hingekritzelten Fantasie-Rakete.

Lazarus plündert Bowies Liederkatalog, darunter auch viele helle und hymnische Songs, für ein denkbar finsteres Projekt. Das Ergebnis ist kein poppiges Jukebox-Musical, sondern eine bedrückend alptraumhafte Wiederaufführung, Selbstporträt des sterbenden Künstlers als medialer Astronaut. Ein Endspiel, zweifellos, aber destruktive Spiegelungen und überraschende Kippfiguren – »a man straddled in space, an alien stranded on Earth«[6] – treten bei Bowie nicht erst am Ende auf. Mit solchen Permutationen inszeniert sich Bowies Werk eigentlich von Anfang an als fortlaufend auslaufend, als Serialisierung zum Tode. Der Rückbezug auf die eigene Vergangenheit kommt dabei selten ohne Effekte der Brechung und Verdunkelung aus. Spätestens seit dem programmatisch betitelten Album *Scary Monsters (and Super Creeps)* von 1980, dessen Backcover verfremdete Bilder früherer Bowie-Platten zeigt – eine Ästhetik, die 2013 von Jonathan Barnbrooks Cover-Design für *The Next Day* auf die Spitze getrieben wird – verwandelt Bowie die eigene Karriere in seinen wichtigsten Materialfundus. Viele Songtitel lesen sich deshalb wie

6 Leah Kardos, *Blackstar Theory: The Last Works of David Bowie*, New York: Bloomsbury 2022, S. 187.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

kombinatorische Mutationen ihrer selbst, jahrzehntelang laufende Serien von Dingen und Sternen (nahen und fernen Objekten): »The Prettiest Star« … »Oh! You Pretty Things« … »Sweet Thing« … »Shining Star« … »The Pretty Things Are Going to Hell« … »New Killer Star« … »The Stars (Are Out Tonight)« …

Everything away

Erschütternd stimmig, dass die finale Variante *Blackstar* (2016) heißt. Bowies letztes Album inszeniert sich auf einen Tod hin, der zwei Tage nach Veröffentlichung der Platte tatsächlich eintritt, vielleicht in unheilbarer Krankheit selbst gewählt, als Teil einer kalkulierten Ästhetik des Verschwindens. Im Video zum Titelsong ist der Schädel eines toten Astronauten in irdischem Raumanzug (NASA-style) zu sehen, der von den Bewohnerinnen eines fernen Planeten als geheimnisvolle Reliquie verehrt wird. Derselbe Schädel, mit Diamanten verziert, taucht auch im letzten noch zu Lebzeiten veröffentlichten Video auf (zum Song »Lazarus«), in dem Bowie schon gekrümmt auf dem Sterbebett liegt. Noch einmal erhebt er sich für letzte Notizen und für einen letzten, schwankenden Tanz, bevor sein zitternder Körper – gehüllt in ein altes Bühnenkostüm der *Station to Station*-Tour – rückwärts in einen dunklen Kleiderschrank hinein abritt.

The Next Day und *Blackstar* behandeln das Altern und den Tod des Stars wie einzigartige körperliche Besonderheiten, aus denen sich vielleicht noch einmal ästhetischer Gewinn schlagen lässt. Im Pop, der buchstäblichen Jugendkultur, ist das ungewöhnlich. Normalerweise treiben Celebrities kein profitables Spiel mit dem eigenen Sterben. Erst seit kurzem kennt die Popkultur Spätwerke, die sich auch als solche inszenieren: Johnny Cash, Scott Walker, Leonard Cohen. Dass Bowie in dieselbe Reihe gehört, liegt in der Logik seines Gesamtwerks. Zeitlebens gab es bei ihm Übermenschliches und Außerirdisches – Kernattribute der Star-Figur – nur als markierten Maskeneffekt, schmerzlich angewiesen auf irdische, sterbliche Träger. Früher oder später entdecken wahrscheinlich alle großen Körperkünstler das Nicht-mehr-jung-Sein als ihr tiefstes Thema (Marilyn Monroe, Michael Jackson) – aber Bowies Ästhetik war hiervon förmlich besessen. »We live for just these twenty years / Do we have to die for the fifty more?« sang er 1975 im Song »Young Americans«. Im Film The Hunger (1983), in dem er einen Vampir mit nur geliehener Unsterblichkeit spielt, überfällt ihn das Alter wie ein Schnupfen, der ihn dann aber blitzschnell dahinrafft. Im ärztlichen Wartezimmer verwandelt sich Bowie vor unseren Augen innerhalb von Minuten vom aristokratischen Lover in einen todgeweihten Greis. »And I'm gone gone gone / And I'm older than movies«, singt

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

er 1997 in »Dead Man Walking« vom Album *Earthling*, einem der ersten Songs, der ausschließlich vom Älterwerden handelt und dessen Titel 2013 in allen Strophenschlüssen von »Where Are We Now?« zitiert wird: »just walking the dead«.

Mit *Blackstar* ist es dann so weit. Im Video zum Titelsong verkörpert der schon sterbenskranke Sänger den Tod in Gestalt eines charismatischen Tricksters, der Reisepass und Schuhe einzieht (»gonna take your passport and shoes«), ansonsten aber kaum brauchbare Auskunft gibt (»I can't answer why / But I can tell you how«). Im Song »Lazarus« geht das Telefon, einst Medium zauberhafter Jugend (»Starman«), für immer verloren, wird zum Sterbensmedium (»dropped my cell phone down below«). Im letzten Song des Albums, »I Can't Give Everything Away«, sinkt der Blick des Erzählers endgültig vom Himmel zum Boden (»with skull designs upon my shoes«), auch wenn das posthume Video noch einmal nach oben und nach draußen schaut. Den Sänger sehen wir da schon nicht mehr, sondern nur noch: Sterne. Astrale Symbole leuchten vor dunklem Grund, bilden rätselhafte Konstellationen und verglühen in einem schwarzweißen Tanz ferner, unverständlicher Zeichen. Die einzigen Bedeutungen, die Jonathan Barnbrooks Video für diese pulsierenden Himmelsbilder entschlüsselt, sind vage, verschwommen und kurzlebig: »I know something's very wrong« singt Bowie in der ersten Zeile und das Video markiert in einer Sternenkonstellation die unscharfen Ziffern V—E—R—Y und W—R—O—N—G. Bald flimmern auch die Buchstaben des Wortes EVERYTHING über die nächtliche Leinwand. Erst gegen Ende explodiert das monochrome Spiel in farbigen Eruptionen, die noch einmal an den Lichttunnel am Ende von Kubricks 2001: A Space Odyssey erinnern, bevor eine kleine Comicfigur mit den Umrissen eines Raumfahrers im bunten Vortex verschwindet und wir die letzten Worte des letzten Liedes von Bowies letztem Album hören: »everything away«.

Everything.

Alles.

Das All.

Wenn es einen Gegenbegriff zum Ende gibt, dann doch eigentlich diesen: die allumfassende Raumzeit, in der selbst der Tod von Sternen wie zur Bestätigung einer bleibenden Heimat stattfindet. Das Video zu »I Can't Give Everything Away« teilt diese Zuversicht auf tausend und mehr Kanälen, die nach dem körperlichen Ableben des Stars einfach weitersenden. Barnbrooks Bilder inszenieren Bowies Tod als mediale Supernova, deren Schockwellen die ganze umgebende Popwelt erfassen. Damit haben diese grell zerberstenden Grafikdesigns etwas Tröstliches, wie alle Werke von Überlebenden, aber eigentlich weist der Schwarze Stern in Bowies letzten Arbeiten auf etwas hin, das unbegreiflicher und unversöhnlicher ist als jedes Bild fortlaufender Bildproduktion. Keine Frage, Bowies Blackstar ist medial übersättigt und endlos selbstreferenziell – der letzte Titelsong, heißt

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

es, ruft u.a. ein verschollenes Elvis Presley-Lied fast gleichen Titels auf, in dem der King mit den zwei Körpern ein Todesomen besingt (»And when a man sees his black star / He knows his time, his time has come«) –, aber jenseits solcher vitalen Vernetzungen, jenseits aller inszenierten Wiedergeburten, hat die Finalfigur des Schwarzen Sterns bei Bowie eine singulär unheilvolle Bedeutung, die von restloser Auslöschung handelt.

In der Sprache der Kosmologie heißen *black* und *dark* hypothetische Kräfte, von denen man weiß, dass sie existieren müssen, weil sie einen messbaren Einfluss auf alles Bestehende haben, obwohl sie weder mit menschlichen Augen gesehen noch mit menschlichen Instrumenten sichtbar gemacht werden können. Folgenreiche Abwesenheiten, unfassbare Präsenzen: dunkle Materie, ohne die die Schwerkraft kein Gesetz wäre; dunkle Sterne als spekulative Notwendigkeit; schwarze Löcher, die die Raumzeit krümmen, und schwarze Sterne als ihre theoretische Alternative. Epistemologische Grenzzustände aller Medialität, kategorial getrennt von den Dingen, die wir im Kosmos tatsächlich wahrnehmen können – die aber auch nicht so existieren, wie sie sich uns darstellen. Alles, was Menschen im All sehen, ist bereits vergangen. Das ist die astrophysikalische Definition des irdischen Sternenhimmels: ein Horizont, der nicht nur unbegreiflich weit entfernte Objekte zeigt, sondern Objekte aus einer früheren Zeit. Die Grenzen der Lichtgeschwindigkeit sorgen dafür, dass die Beobachtung der Sterne keine Gegenwart entdeckt, sondern ehemalige Zustände des Universums. Schon das Licht des Mondes braucht mehr als eine Sekunde, bis es menschliche Augen erreicht; die Lichtlaufzeit von der Sonne zur Erde beträgt länger als acht Minuten. Auch das keine schlechte Medientheorie: Entferntes schauen – *tele-vision!* – heißt, Vergangenes live zu sehen. Für Kosmologen, sagt die Astrophysikerin Katie Mack, ist die Vergangenheit ein echter Ort, der beobachtet werden kann.[7] Und was sieht man dort? Es muss einen Anfang gegeben haben, sonst wäre nichts zu sehen. Aber alles, was zu sehen ist, zeigt jetzt schon ein Verschwinden, das sich als komplette Vernichtung ankündigt.

Aufzeichnungsmedien funktionieren ähnlich, wenn sie Gegenwart ausgerechnet dadurch herstellen, dass sie verschwundene und verschwindende Dinge zeigen. Der alltäglichste Schock medialer Existenz besteht wahrscheinlich darin, sich selbst auf alten Fotografien und Filmen noch einmal jung zu sehen, ohne körperlich wirklich wieder jung zu sein: »It's the darkest hour, you're twenty two / The voice of youth, the hour of dread«, singt Bowie drei Jahre vor seinem Tod in »Love Is Lost«. Das Cover von *Blackstar* zeigt ihn dann schon nicht mehr, nur noch schwarze Fläche, auf der ein Stern nicht etwa abgebildet, sondern ausgeschnitten

7 Katie Mack, *The End of Everything (Astrophysically Speaking)*, New York: Scribner 2020, S. 15–20.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ist, dahinter dunkles Vinyl. Fehlender Stern, toter Star: »The [absent] star symbol . . . subsumes Bowie's final form«, schreibt Leah Kardos.[8]

»Everything away«: Am Ende, wenn es denn ein Ende gibt, täuschen die Sterne bei Bowie etwas Vergangenes als echte Gegenwart vor. Strahlen eines Gewesenen. Funkelndes Grab.

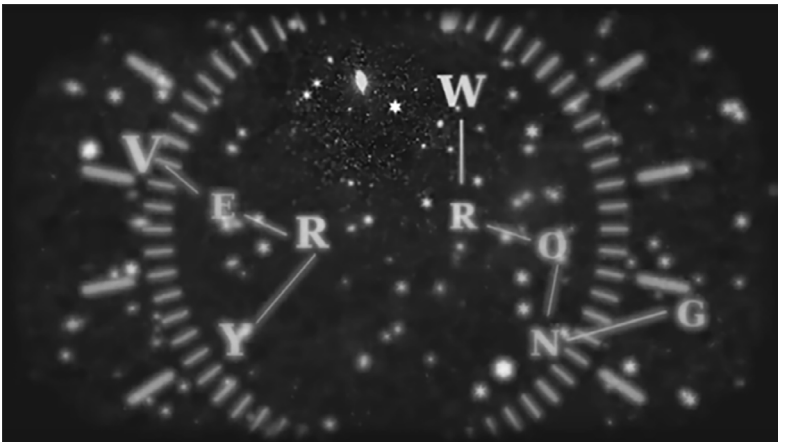


Abb. 1: Jonathan Barnbrooks Video zu »I Can't Give Everything Away«.

8 Kardos, *Blackstar Theory*, S. 188.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Annekathrin Kohout

BTS

I purple you

Im Oktober 2022 verabschiedeten sich BTS bei einem Konzert in Busan von ihrem Publikum, bevor die Bandmitglieder ihren Militärdienst antreten würden. Das Stadion leuchtete in Violett – der Farbe ihrer Fangemeinde »ARMY« (Adorable Representative M.C. for Youth). Sie verweist auf »I purple you« einem von BTS-Mitglied V zufällig in einem Interview eingeführten Ausdruck für Zuneigung und Dankbarkeit, der seither in der Fan-Community nicht nur emotionale Bindung stiftet, sondern auch als sprachliche Eigenmarke der Beziehung zwischen Band und Publikum fungiert. Am Ende der Show traten RM, Jin, Suga, J-Hope, Jimin, V und Jungkook in denselben Merchandise-Hoodies auf, die auch viele ihrer Fans trugen. Die siebenköpfige Gruppe, 2013 vom Unterhaltungsunternehmen Big Hit Entertainment in Seoul gegründet, war zu diesem Zeitpunkt längst ein globales Phänomen: mehrfach auf Platz eins der US-Billboard-Charts, Redner vor den Vereinten Nationen, laut Time Magazine eine der einflussreichsten Gruppen der Welt (2020 sogar zum »Entertainer of the Year« gekrönt).[1] Und auf dem Nachthimmel verwandelte eine Drohnenshow das Band-Logo in das der ARMY. Für einen Moment schien die Trennung zwischen Star und Publikum aufgehoben, die Band in der Menge aufgegangen zu sein – und umgekehrt.

Die semantische Ironie des Moments ist offensichtlich: Während sich BTS von ihrer »ARMY« verabschieden, bereiten sie sich darauf vor, zur realen Army zu gehen. Zwischen 2022 und 2025 absolvierten alle sieben Mitglieder nacheinander ihren Wehrdienst, der in Südkorea für Männer verpflichtend ist. Von der symbolischen Formation zur militärischen Realität, vom globalen Popstar zum südkoreanischen Wehrpflichtigen. Das transportiert viel Melancholie, offenbart sich darin doch die Fragilität des vermittelten Wir-Gefühls – dass sich globale Zugehörigkeit zwar inszenieren, die lokale Bindung jedoch nicht aufheben lässt; dass Nähe zwar suggeriert, aber Kontinuität nicht garantiert werden kann. Zugleich wohnte diesem Übergang auch ein erhabenes Moment inne. Obwohl öffentlich heftig über eine Ausnahmeregelung für die Gruppe diskutiert wurde, hatten sich BTS nie dagegen

1 Vgl. Raisa Bruner, »Entertainer of the Year – BTS«, *Time* Dezember 2020, https://time.com/entertainer-of-the-year-2020-bts/ (Zugriff: 29.12.2025).

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

gewehrt, den Dienst anzutreten. Eine Geste der Selbstaufopferung für die Gemeinschaft, die von Fans als Ausdruck von Bescheidenheit gelesen wurde.

Die Szene der Verschmelzung zwischen Stars und Fans verweist auf zentrale Zuschreibungen, die BTS begleiten: Gemeinschaftlichkeit, Verbundenheit, Fürsorge, Dankbarkeit, Trost. Schon die Tatsache, dass die Band aus sieben Mitgliedern besteht, verweist auf eine Kollektivform des Starseins, die nicht auf der Genialität des Einzelnen, sondern auf der Balance von Individuen und Gruppe basiert. Präsenz entsteht in der Summe – in der Dynamik zwischen sieben Körpern, sieben Stimmen, sieben Temperamenten. Die Gemeinschaftlichkeit ist dabei kein Nebenprodukt des südkoreanischen Idol-Systems – jener durchorganisierten Talentschmieden, in denen junge Trainees oft jahrelang und in großer (Über-)Anstrengung auf ihren Debüt-Moment hinarbeiten –, sondern tief in das ästhetische Selbstverständnis vieler K-Pop-Gruppen eingeschrieben. Während die Boybands der 1990er und 2000er Jahre, wie die Backstreet Boys, N*SYNC oder One Direction oft Stärke und Eroberung inszenierten, zeigen BTS systematisch Schwächen und Care-Gesten: Sie weinen öffentlich, sprechen über Therapie, stützen sich verbal gegenseitig. Damit wird Verletzlichkeit nicht als individuelle Schwäche, sondern als kollektiver Wert dargestellt.

Form statt Ausdruck

Besonders deutlich zeigt sich das auch in den Performances: Die aufwendigen Choreografien sind nicht nur perfekt aufeinander abgestimmt, sie sind aufeinander angewiesen. Jede Bewegung lebt von der Koordination mit den anderen, von einem präzise austarierten Verhältnis von Nähe und Differenz. Im K-Pop nennt man derartige Choreografien Kal-gunmu (칼군무), was man wörtlich in etwa mit »messerscharfer militärischer Gruppentanz« übersetzten könnte (im Englischen spricht man von »razor-sharp choreography« or »military-precision dance«).

Der Begriff »Kal« (»Messer«) ist in diesem Kontext interessant, verweist er doch darauf, dass es nicht nur um die Beschreibung perfekter Synchronität geht, sondern um eine kulturell tief verwurzelte Vorstellung von kollektiver Harmonie, disziplinierter Präzision und einer Ästhetik der Selbstzurücknahme, die der Begriff in verschiedenen Kontexten transportiert. Mit Kal wird nicht Härte, sondern Präzision zum Ausdruck gebracht: die exakte Passung, das perfekte Timing, das vollständige Ineinandergreifen aller Körper. Kal-gunmu bedeutet damit nicht nur, dass alle Tänzer das Gleiche tun, sondern dass sie temporär ihr individuelles Sein zugunsten einer geteilten, organischen Bewegung

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

zurücknehmen.[2] BTS erscheinen in diesen Momenten nicht als sieben Persönlichkeiten, sondern als eine einheitlich atmende Formation, in der jeder Fehler nicht nur sichtbar, sondern systemisch spürbar würde. Diese choreografische Idee von Kollektivität steht dabei nicht im Widerspruch zur durchaus auch verkörperten Individualität der Mitglieder, sondern ergänzt sie vielmehr: Gerade weil man weiß, wie viel Verzicht, Anstrengung und Disziplin nötig sind, um Kal-gunmu möglich zu machen, entsteht Bewunderung und nicht selten auch Rührung.

Darin unterscheidet sich BTS von einem westlich geprägten Star-Narrativ, das auf Exzeptionalität und expressive Selbstentäußerung setzt. Wie zentral Authentizität als Stilmittel für viele insbesondere westliche Poptraditionen ist – vor allem dort, wo sich Musik als alternativ oder gegenkulturell versteht – zeigte sich in einer berüchtigten Reaktion auf einen MTV-Unplugged-Auftritt von BTS. »Bei einer Boyband unplugged – allein das ist ja schon paradox«, schimpfte der Bayern3-Moderator Matthias Matuschik. Er war der Artifizialität der Boyband derart abgeneigt, dass er deren Coldplay-Cover als »Gotteslästerung« bezeichnete und BTS mit dem SARS-Virus verglich – eine Aussage, die zu einem internationalen Skandal führte.[3] Der Angriff auf BTS zielte weniger auf die musikalische Qualität als auf deren Inszenierung, die weniger auf Authentizitätsgesten als auf Formbewusstsein setzt.

Die BTS-Gemeinschaftlichkeit ist, wie alles andere im K-Pop, stilisiert. Aber gerade in dieser Stilisierung liegt ihre Wirksamkeit. Nähe erscheint nicht als Ausdruck von Wahrhaftigkeit, sondern als wiederholbare, ja praktische Geste. Künstlichkeit wird nicht kaschiert, sondern akzeptiert und systematisiert. Es ist diese Gleichzeitigkeit von Distanz oder Diskretion einerseits und Zuwendung andererseits, die das ästhetische Spiel von BTS prägt.

Pop im Plattformzeitalter

Zudem lässt sich eine Verschiebung im Starkult beobachten, die mit der Logik der Sozialen Medien zu tun hat. Die Frage, ob Stars authentisch sind oder ob sie ihre Inszeniertheit überzeugend zu verbergen wissen,

2 Vgl. KoreAtlas, »What Makes K-Pop's ›Kal-gunmu‹ So Mesmerizing? Discover the Korean philosophy of collective harmony and precision that mesmerizes audiences worldwide«, *KoreAtlas* 05.04.25 https://koreatlas.com/kal-gunmu-the-korean-soul-hidden-in-razor-sharp-precision/ (Zugriff: 06.09.2025).

3 Vgl. Lina Wölfel, »Beleidigung von K-Popband: Empörung über Bayern-3-Moderator«, *Süddeutsche Zeitung* 26.01.2021, https://www.sueddeutsche.de/medien/bts-rassismus-bayern-3-matuschik-1.5219014 (Zugriff: 06.02.2023).

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

verliert an Relevanz. Stattdessen wächst der Anspruch, dass Fans und Followern eine Plattform und Anlässe gegeben werden, damit diese sich selbst als authentisch erfahren und etwas von sich zeigen können. Rezipienten möchten sich nicht länger einfach nur in das Gefühl anderer hineinversetzen, sondern daran teilhaben, es selbst erproben. Die affektive Nähe, die BTS erzeugt, ist anschlussfähig für dieses neue Bedürfnis nach Selbstspiegelung. In diesem Sinne lässt sich die Gruppe als »identifikatorisch« klassifizieren, ein Kunstverständnis, das Wolfgang Ullrich im Unterschied zur künstlerischen Autonomie wie folgt beschrieben hat:

> Von der Kunst wird mittlerweile genauso wie von der Mode, Popkultur und Konsumwelt erwartet, dass sie Angebote macht, die dazu geeignet sind, jeweils eigene Erfahrungen und Einstellungen bestätigt zu bekommen. Statt sich von Fremdem oder zumindest Befremdendem herausfordern zu lassen, achtete man […] vermehrt auf Verbindendes und auf Ähnlichkeiten; man sucht Solidarisierung, Teilhabe und Communities, wünscht sich Bestärkung und Unterstützung.[4]

Ullrich weist darauf hin, dass die Sozialen Medien »ein wesentlicher Treiber für identifikatorische Verhaltensweisen« sind.[5] Die Sichtbarkeit, der Erfolg, die Ikonizität von BTS sind untrennbar mit Plattformen wie YouTube, TikTok, Weverse oder Twitter/X verknüpft, über die deren Verbreitung und Bedeutungsproduktion organisiert wird. Plattformpräsenz ist dabei kein Bonus, sondern Überlebensbedingung: Der Informationsfluss kennt keine Pause, und wer nicht auftaucht, versinkt. K-Pop – und damit BTS – lässt sich gar als Popkultur der Sozialen Medien begreifen:[6] So sind es vor allem Klickzahlen, Streamingrekorde und digitale Interaktionsrituale, die dem K-Pop das gewisse *Je ne sais quoi* verleihen.[7] Was gefällt, ist nicht das Originelle, sondern das, was sich teilen, remixen, rekontextualisieren lässt.

BTS liefern affordante Erzählungen[8] und ästhetisch offene Strukturen mit Leerstellen, Symbolen und choreografischen Mustern, die auf

4 Wolfgang Ullrich/Sabine Schirdewahn, »Zur Einleitung«, in : dies. (Hg.), *Stars. Annäherungen an ein Phänomen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 7–9, hier S. 7.

5 Ebd.

6 Vgl. Annekathrin Kohout, *K-Pop. Lokale Volkskultur, globale Alternativkultur?* Heidelberg: Metzler 2023, S. 57ff.

7 Das schwer erklärbare »Je ne sais quoi« , das eine Person umweht, gilt als zentrales Merkmal der Star-Wirkung. Vgl. Ullrich/Schirdewahn, »Zur Einleitung«, S. 7.

8 Als »Affordanzen« gelten die von digitalen Plattformen strukturell nahegelegten Handlungsmöglichkeiten und Interaktionsformen. Sie bestimmen mit, welche Inhalte sich besonders leicht erstellen, verbreiten oder aneignen

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Aneignung angelegt sind. Bereits vor TikToks Aufstieg als Tanzplattform kultivierten Fans K-Pop-Cover-Tänze. Der Grund liegt in der spezifischen »gestural point choreography« der Originale, den frontalen, zweidimensionalen, dekorativen Bewegungen von Oberkörper und Gesicht, die wie geschaffen für »Social-Media-Tanz« sind.[9]

Ihre Musikvideos sind zudem gemacht für die digitale Wissenskultur: mit Referenzen, die entschlüsselt, Bedeutungen, die verhandelt, Bilder, die montiert werden wollen.[10] Hermann Hesses *Demian* wird beispielsweise zur narrativen Grundlage des Videos zu »Blood, Sweat & Tears«.[11] Gemäldevorlagen von Bruegel verweisen wiederum auf den Sturz des Ikarus. In unzähligen Reaction-Videos zerlegen Fans diese Bildwelt in Einzelmotive, kombinieren Text und Szene, erläutern, assoziieren, interpretieren. »Es wäre untertrieben zu sagen, dass viel Symbolismus in diese sechs Minuten hineingepackt wurden«, sagt die Erzählstimme des Kanals »Don't Worry I'm Not Afraid«, der sich auf die Analyse und Interpretation von K-Popmusikvideos spezialisiert hat. »Ich verspreche Euch, jedes einzelne Gemälde, jede einzelne Statue, jeder Tropfen Wachs bedeutet etwas.«[12] Die semantische Offenheit ist keine Schwäche, sondern sie ist Teil des Charmes. Die Bezüge auf europäische Kunst und Literatur verdeutlich zudem den Anspruch, Teil einer globalen Kulturgeschichte zu sein, die nicht zuletzt durch Soziale Medien forciert wurde.

Tiziana Terranova hat schon 2000, noch vor dem Aufkommen von Social Media-Plattformen, ein Phänomen beschrieben, das heute allgegenwärtig ist: »free labor« – unbezahlte Arbeit im digitalen Kapitalismus.[13] Das lässt sich auch bei K-Pop-Fans beobachten. Die ARMY kuratiert, übersetzt, analysiert – nicht gegen Geld, sondern im Modus der Zugehörigkeit. Sie organisiert sich wie eine freiwillige Redaktion:

lassen. Vgl. Taina Bucher/Anne Helmond, »The Affordances of Social Media Platforms«, in: Jean Burgess/Thomas Poell/Alice Marwick (Hg.), *The SAGE Handbook of Social Media*, London/New York: SAGE Publications Ltd. 2018.

9 Vgl. Chuyun Oh, *K-Pop Dance: Fandoming Yourself on Social Media*, New York: Routledge 2022.

10 Vgl. Daesom Sung, »K-pop's Fictional Universe: Symbols and Hidden Clues in K-pop Music Videos«, in: Rosalie Kim (Hg.), *Hallyu! The Korean Wave*, London: V&A Publishing 2022, S. 120–126.

11 Vgl. Jin-gon Kim, »BTS <피 땀 눈물> 뮤직비디오의 시각 이미지에 대한 의미 분석 [A Semantic Analysis of Visual Image of BTS' ›Blood Sweat & Tears‹ Music Video]«, 일러스트레이션 포럼 [The Korean Society of Illustration Research] (2022/73), S. 101–110.

12 Vgl. https://www.youtube.com/watch?v=qioBvmHXGMk (letzter Zugriff am 15.6.2025).

13 Vgl. Tiziana Terranova, »Free Labor: Producing Culture for the Digital Economy«, *Social Text* (2000/63), S. 33–58.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

schreibt Anleitungen, organisiert Streams und Likes, verteidigt die Gruppe online.[14] Diese emotionale Arbeit wird nicht (immer) entlohnt, aber sie wird systematisch von der Musikindustrie und von den Plattformen genutzt, ganz im Sinne der Aufmerksamkeitsökonomie.

BTS als Star-Figuration ist daher nicht allein Produkt einer Kulturindustrie, sondern geht aus der Konstellation einer ko-produktiven Affektökonomie hervor, in der sich Konsum und Produktion, Nähe und Distanz, Partizipation und Ausbeutung verschränken. In dieser Hinsicht ist die Band nicht nur ein kulturelles, sondern auch ein sozioökonomisches Phänomen.

2023 veröffentlichte BTS gemeinsam mit Myeongseok Kang anlässlich ihres zehnjährigen Jubiläums die Biografie *Beyond The Story*.[15] Erzählt wird hier nicht einfach ein Aufstieg, sondern das Protokoll einer permanenten Erschöpfung: vom harten Training in den Entertainment Companies über mentale Krisen bis hin zur paradoxen Leere im Moment maximaler Sichtbarkeit. Die Mitglieder sprechen über Schlafmangel, Selbstzweifel, Überforderung. Trotz ihres Erfolgs bleibt ein Rest von Unbehagen, eine unterschwellige Infragestellung des eigenen Tuns. Trotz der wachsenden Popularität hat RM noch »das extreme Gefühl verspürt«, dass alles, was er gemacht hat, »umsonst war«.[16] Jin wird mit folgenden Worten zitiert: »Es ist toll, auf der Bühne zu stehen und die Fans zu treffen, aber abgesehen davon gab es nicht viel, was mir noch geblieben war.«[17]

Damit beschreiben sie ein Grundgefühl, das viele der mit Sozialen Medien sozialisierten Generationen teilen: die permanente Selbstprüfung, die Angst vor Bedeutungslosigkeit trotz – oder gerade wegen – algorithmischer Sichtbarkeit. Likes und Follower suggerieren Relevanz, schaffen aber keine innere Sicherheit. Auch j-Hopes Fazit in der Biografie fällt nüchtern aus: »Wie könnte ich unser Team am besten beschreiben …? Wir arbeiten unermüdlich.«[18]

14 Vgl. dazu auch Henry Jenkins, der Fans als aktive »Textual Poacher« beschreibt, die nicht nur konsumieren, sondern eigene Texte, Analysen und kreative Arbeiten produzieren; vgl. Henry Jenkins, *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*, New York: Routledge 2012. Im Kontext der K-Pop-Fankultur übernehmen Fans darüber hinaus kulturvermittelnde Aufgaben wie das sogenannte »Fansubbin«, also Übersetzungen, Untertitelungen und die Zirkulation medialer Inhalte. Vgl. Taylore Nicole Woodhouse, *A Community Unlike Any Other: Incorporating Fansubbers into Corporate Capitalism on Viki.com*, Dissertation, University of Texas at Austin 2018, S. 2 u. 6. (https://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/65312, Zugriff: 06.09.2025).

15 Myeongseok Kang, *BTS: Beyond the Story*, München: Knaur 2023.

16 Ebd.

17 Ebd.

18 Ebd., S. 504.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Das Trostangebot, das BTS formulieren, ist exakt auf diese Gefühlslage abgestimmt. Anders als in vielen westlichen Empowerment-Narrativen artikulieren sie keine große Geste des Sich-Durchsetzens oder gar des Widerstands, sondern eine stille, disziplinierte Verletzlichkeit. Ihre Erzählungen bieten keine Lösungen, sondern Projektionsflächen.

Doch BTS bieten keine Alternative zur Leistungsgesellschaft, sondern eher Strategien zu ihrer Bewältigung. Sie – und das Team hinter ihnen – entwerfen eine Ästhetik der Erschöpfung, die aber immer wieder in Form von perfekt inszeniertem Content, Überwindungs-Erzählungen, strategischer Identifikationsfläche produktiv gemacht wird. Ihre Fans greifen diese Narrative auf, spiegeln und verstärken sie. Durch die offengelegten Schwächen der Bandmitglieder werden sie ebenso zu Beschützerinstinkten und Fürsorge animiert. Die Verletzlichkeit schafft Nähe – ›sie sind ja wie wir‹ – und bindet. In Reaktionen auf die Biografie etwa verteidigen Fans ihre Idole gegen implizite und explizite Angriffe, kuratieren Trost, performen Fürsorge.

Die reparative Ästhetik von BTS

BTS wird oft als Symbol der südkoreanischen Soft Power gelesen, als kulturpolitisches Projekt der »Hallyu«, jener »koreanischen Welle«, die seit den späten 1990ern K-Pop, K-Dramen und koreanisches Kino weltweit populär gemacht hat.[19] Doch sie operieren längst auf einer anderen Ebene. Ihre Ästhetik ist transkulturell – nicht im Sinne einer universellen Verständlichkeit, sondern durch strategische Mehrdeutigkeit. Dass sie überwiegend auf Koreanisch singen und dennoch ein globales Publikum erreichen, unterstreicht diese Logik. Verständlichkeit entsteht hier nicht durch sprachliche Zugänglichkeit, sondern durch affektive

19 Zur Hallyu vgl. Doobo Shim, »Hybridity and the Rise of Korean Popular Culture in Asia«, *Media, Culture & Society* 1 (2006/28), S. 25–44; Jeongmee Kim, »Why Does Hallyu Matter? The Significance of the Korean Wave in South Korea«, *Critical Studies in Television* 2 (2007/2), S. 47–59; John Lie, »What Is the K in K-Pop? South Korean Popular Music, the Culture Industry, and National Identity«, *Korea Observer* 3 (2012/43), S. 339–363; Valentina Marinescu (Hg.), *The Global Impact of South Korean Popular Culture: Hallyu Unbound*, Lanham: Lexington Books 2014; Sangjoon Lee/Abé Mark Nornes (Hg.), *Hallyu 2.0: The Korean Wave in the Age of Social Media*, Ann Arbor: University of Michigan Press 2015; Bok-rae Kim, »Past, Present and Future of Hallyu (Korean Wave)«, *American International Journal of Contemporary Research* 5 (2015/5), S. 154–160; Tae-Jin Yoon/Dal Yong Jin (Hg.), *The Korean Wave: Evolution, Fandom, and Transnationality*, Lanham: Lexington Books 2017, S. 67–87; Rosalie Kim (Hg.), *Hallyu! The Korean Wave*, London: V&A Publishing 2022; Kohout, *K-Pop*.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Anschlussfähigkeit. Der Bandname selbst changiert zwischen martialischer Symbolik (»Bulletproof Boy Scout«) und poetischer Offenheit (»Beyond the Scene«). Beides ist Teil ihres Selbstverständnisses – und Teil ihrer weltweiten Anschlussfähigkeit.

Insbesondere ihr Auftritt bei den Vereinten Nationen 2021 markierte diese Aufladung: Wenn BTS in Anzügen über Selbstwert, Jugend und Zukunft sprechen, treten sie nicht als Boyband auf, sondern als Repräsentanten einer Weltöffentlichkeit, in der nicht Stärke und Exklusivität, sondern Fürsorge, Kollektivität und globale Anbindung zentrale Werte sind. Sie ästhetisieren all das nicht nur in Worten, sondern auch visuell. Ihre gezielt eingesetzte Cuteness[20] – als Ästhetik der Zugänglichkeit und Zuwendung – unterstreicht diese Rolle. Insofern präsentieren sich BTS als das, was Maggie Nelson »reparativ« nennt und als eine kulturelle Praxis beschrieben hat, die nicht auf Destruktion oder Kritik setzt, sondern auf Heilung und Wiederherstellung. Anstatt bestehende Strukturen zu zerschlagen, bieten sie alternative Formen der Verbindung und Zugehörigkeit an. Ihre Care-Ästhetik steht im Gegensatz zu einer Kultur der Konkurrenz und des Antagonismus – sie repariert, was andere zerbrechen.[21]

Nelson fragte sich auch, welches Publikum eine reparative Ästhetik eigentlich adressiert. Während »das Publikum im Modell des 20. Jahrhunderts als stumpf, beschränkt und der Erweckung und Befreiung bedürftig galt«, gehe »das Modell des 21. Jahrhunderts davon aus, dass das Publikum beschäftigt ist und Heilung, Hilfe und Schutz braucht«.[22] In ebendiesem Sinne adressieren BTS eine Community, die mit der Gleichzeitigkeit verschiedener Erschöpfungen konfrontiert ist: der sozialen, der emotionalen, der medialen. BTS verkörpern damit eine neue Form des Starkults: weniger Projektion von Stärke als Angebot kollektiver Verletzlichkeit. Nelson würde darin vielleicht den Beweis sehen, dass reparative Ästhetik tatsächlich funktioniert – zumindest, wenn sie ein Publikum findet, das bereit ist, geheilt statt erobert zu werden.

20 Vgl. Elena Beregow, »Kugelsichere Cuteness. Über BTS, K-Pop, Boygroups«, *Pop. Kultur und Kritik* (2019/15), S. 24–33.

21 Vgl. Maggie Nelson, *Freiheit. Vier Variationen über Zuwendung und Zwang*, Berlin: Hanser 2022 [2021].

22 Ebd., S. 45.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Katja Kauer

Shirin David

Wenn die Rapperin Shirin David in den Augen (ihrer meist weiblichen) Fans für etwas steht, dann ganz sicher dafür, als selbstbestimmtes und selbstermächtigtes Subjekt aufzutreten,[1] das sich in einer Männerwelt durchgeboxt hat. Die, zumindest für lange Zeit, männlich dominierte Rap-Szene ist ein Umfeld, in der als Frau gelesen zu werden, bereits zu einer Konstellation führt, die die Künstlerin als Ausnahmeerscheinung ins Blickfeld rückt. Dieser Status ist keineswegs medienuntauglich, im Gegenteil. David gewinnt allerdings ihre Besonderheit im gleichen Maß durch Anpassung an das männliche System wie durch Rebellion dagegen. Sowohl ihre rebellische Attitüde als auch ihr Angepasstsein verlaufen in vorgegebenen Bahnen; ihrem Starruhm förderlich bedient sich die Rapperin zweier Diskursformationen, nämlich einerseits den genreeigenen patriarchalen Sprach- und Handlungscodes, die derbe Ausdrucksweisen beinhalten und der Zugehörigkeit zur Rapszene viel Platz einräumen, anderseits wird aber die weibliche Positionierung innerhalb einer Männerwelt mit Nachdruck ins Blickfeld gerückt. Der Girl-Power-Diskurs, der einem popfeministischen Diskurs der 1990er Jahren entstammt, spielt für ihre öffentliche Persona ebenso eine Rolle wie die MeToo-Debatte, die die Künstlerin durch ihrem Song »Lächl Doch Mal« (erschienen auf dem Album *Bitches brauchen Rap*) echot.[2] In diesem Song parodiert David durch eine Travestie im Genderverhalten die weibliche Erfahrung sexueller Belästigungen durch Männer, die Rapper normalerweise nicht in den Blick nehmen, da es in dem männlich dominierten Genre durchaus gängig ist, Frauen zu sexuellen Objekten zu degradieren.

Feminismus als Post-Feminismus

Wodurch Shirin David zum Star geworden ist, sagt etwas über die pop- oder auch postfeministische Befindlichkeit von Frauen in der Gegenwart aus. Der Postfeminismus fungiert inzwischen als eine der zentralen

1 Viktoria Beatrice Boll hat 2023 eines Masterarbeit mit dem Titel: *»Bitches brauchen Rap« Weibliche Ästhetik oder Fortsetzung patriarchaler Sprachcodes? Female Deutsch-Rap zwischen Selbstermächtigung und Reproduktion* (eingereicht an der Philosophischen Fakultät der Universität Tübingen. Die Thesen zur Selbstermächtigung nehmen auf Bolls Ausführungen Bezug.

2 *Bitches brauchen Rap* (Juicy Money Records) 2021.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Kategorien feministischer, medienkritischer Auseinandersetzungen. Er beschreibt eine merkwürdige Gleichzeitigkeit, in der feministische Gedanken und Errungenschaften zwar einerseits weiterhin präsent sind, jedoch andererseits durch weibliche Selbstdarstellungen, die mit dem herrschenden männlichen Blickregime konform gehen, unterminiert werden. Im Gegensatz zur gängigen Annahme, dass der Postfeminismus dem Feminismus entgegengesetzt sei oder ihn aufhebe, zeigt sich vielmehr, dass er feministisches Gedankengut in konsumierbare Produkte transformiert hat.[3] Diese Transformation manifestiert sich insbesondere in den Sozialen Medien, wo feministisches Engagement oftmals von solidarischen Ansprüchen befreit wird und stattdessen weibliche Autonomie und Erfolg als Tool marktkompatibler Selbstdarstellung dienen. Der Anspruch auf Emanzipation, den die meisten spätmodernen Frauen in ihr Selbstbild integriert haben, ist durch ein Framing bestimmt, in dem patriarchale Codes und der Male Gaze (das männlich-heterobinär codierte Blickregime) weiterhin dominieren.[4] Das bedeutet, dass Frauen ihrer Souveränität, ihrer Emanzipation, ja selbst ihrem feministischen Bewusstsein durch Mittel Ausdruck verleihen, die patriarchal generiert sind und diese Selbstdarstellung nutzen, um auf dem Markt erfolgreich zu sein. Die Rapszene ist ein Feld, in dem die Schwierigkeit, eine eigene weibliche Stimme zu finden, besonders augenscheinlich wird. David dient deshalb als Identifikationsfigur, denn auch in anderen Bereichen, die männlich geprägt sind, finden sich Frauen, die einerseits autonom und selbstbewusst auftreten wollen, sich andererseits unauthentisch und antifeministisch gebärden, weil die Standards ihrer Autonomie androzentrisch geprägt sind, so dass sie sich mit ihrer sowohl weiblichen als auch autonomen Subjektposition in einer Art ›Dazwischen‹ befinden. Ihre Selbstdarstellungen sowie ihr feministischer Ausdruck wirken unglaubwürdig. Betonen Frauen ihre Weiblichkeit zu stark, fallen sie in eine Objektfunktion zurück, was im Rap bedeutet, Tänzerin und Beiwerk zu sein; bringen sie sich jedoch mit einer männlich gelesenen Sprecherfunktion in den Diskurs ein, imitieren sie also die Männer, wirkt dies auch irgendwie ›falsch‹.

3 Katja Kauer, *Popfeminismus! Fragezeichen! Eine Einführung*, Berlin: Frank & Timme 2009; Angela McRobbie, *Top Girls. Feminismus und der Aufstieg des neoliberalen Geschlechterregimes*, Wiesbaden: Springer VS 2010; Andi Zeisler, *Wir waren doch mal Feministinnen. Vom Riot Grrrl zum Covergirl – Der Ausverkauf einer politischen Bewegung*, Zürich: Rotpunktverlag 2017; Annekathrin Kohout, *Netzfeminismus*, Berlin: Klaus Wagenbach 2019, Beate Hausbichler: *Der verkaufte Feminismus*: Wie *aus einer politischen Bewegung ein profitables Label wurde*, Wien: Residenzverlag 2021.

4 Zur Auseinandersetzung mit dem Male Gaze siehe Irina Gradinari, *Feministische Blicktheorien und ihre Folgen*, Münster: Lit Verlag 2024.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Das Attribut »Post« als Befreiung vom Lügenverdacht

Die Artikulation und die Selbstdarstellung als Feministin ist David ungemein wichtig. Es wäre nicht richtig zu behaupten, dass ihre feministische Haltung eine reine Lüge darstellt. Zwar handelt es sich um einen marktorientierten, liberalen Feminismus, dem es nicht vordergründig um weibliche Solidarität geht, doch ist die Künstlerin versucht, mit ihrer weiblichen Unterwanderung eines männlich geprägten Genres emanzipativ zu wirken. Diese Wirkungsabsicht integriert nicht nur feministische (als post-feministische) Inhalte, sondern auch queere als post-queere.[5] Unbestritten ist die popkulturelle Gegenwart sowohl von der Ideologie des Feminismus als auch der popkultureller Queerness geprägt. Sich heutzutage als Künstlerin zu positionieren, ohne auf Wokeness zu setzen, wäre nicht erfolgsversprechend, zumal, wenn ein junges, weibliches Publikum angesprochen werden soll. Der Verdacht liegt nah, dass sowohl der Feminismus als auch die Öffnung zu queeren Themen eine Marketingstrategie ist, David also *pink washing* und *queer washing* betreibt. Shirin Davids Starruhm ist von diesen Strategien der woken Selbstvermarktung, die wie reine Rhetorik wirken, keineswegs völlig freizusprechen, weil das Label der Feministin oder der queeren Ally ihr bestimmte Resonanzräume sichert. Aber steht hinter dem woken Auftreten nur Strategie? Es ist nicht unbedingt unaufrichtig oder inkonsequent zu nennen, vielmehr sollte die Konstellation, in der diese Strategie entstand und durch die der Stern der Künstlerin beleuchtet ist, betrachtet werden.

Davids Erfolg verläuft in einer Diskursformation, die feministisch und queer zu nennen ist, doch ihr Erfolg basiert nicht auf einer glaubhaften Identifikation mit feministischen Werten, sondern die Bedingungen für ihren Erfolg bestehen darin, feministische Ansprüche hochzuhalten und zugleich zu unterlaufen. Genau dieses Zusammenspiel zwischen Anpassung und Rebellion kennzeichnet das Paradox von ›Weiblichkeit‹ in der popkulturellen Gegenwart der Spätmoderne, in der sich der Anspruch an das, was eine Frau zu verkörpern hat, potenziert hat.[6] Die feministische Dichterin und Aktivistin Audre Lorde hat einmal betont, dass dem Patriarchat nicht mit Mitteln des Patriachats beizukommen sei, d.h. dessen

5 Post-Queer verstehe ich analog zu post-feministisch als Form von konsumorientierter Überschreitung der subversiven Elemente, nicht als strikte Widersetzung zu Queerness. Publikationen folgen, vorgestellt wird der Begriff u.a. auf einer Tagung in Münster zur »Diegetischen Nobilitierung« in März 2026.

6 Vgl. Katja Kauer, »Was Frauen verrückt macht: Die dreifache Verstrickung/Triple Entanglement von Weiblichkeit in der Spätmoderne«, in: dies., *Feministisch lesen*, Tübingen: Narr 2024, S. 45–98.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Versprechungen zu glauben und dessen Früchte zu ernten, führt in eine schmerzliche Verstrickung mit der Ideologie der Männerherrschaft.[7]

Im Genre des Raps entspricht den Früchten, die es für das erfolgreiche Subjekt zu ernten gilt, der Anspruch auf Autonomie. Die Autonomie als Künstler zeigt sich in derben Ausdrucksweisen, dem Prahlen mit dem materiellen Status und der »Selfmade-Man-Imago«, was meint, dass alle Schwierigkeiten auf dem Weg zum Erfolg in Eigenregie überwunden werden konnten. Dieses »started from the bottom now we're here«-Narrativ ist so bewährt wie der genreeigene Sexismus. Das Erfolgsnarrativ ist ein sich für die meisten daran Glaubenden nie einlösendes Erfolgsversprechen, denn der Erfolg in der Musikszene hängt von vielerlei Faktoren ab, die nicht alle in Gänze beherrschbar sind. Es ist besonders für Frauen gefährlich, weil es jegliche gesellschaftliche Verantwortung nur als Eigenverantwortung darstellt, ein nach maskulinistischem Vorbild geformtes Leistungsprinzip bejaht und den Abbau der so genannten ›gläsernen Decken‹ gar nicht erwähnt.

Nicht Leistung, sondern auch Zufälle, die nicht allein auf eigenem Engagement beruhen, lassen Stars zu Stars werden. Das Aneignen der Rap-Narrative seitens einer Frau erweckt den Eindruck, es handele sich hierbei um einen Akt feministischer Unterwanderung. In Davids Annahme der rapinternen Erzählmuster werden die männlichen bzw. patriarchal generierten Verhaltens- und Sprachnormen jedoch bestätigt und nicht destruiert, so dass es sich eher um Imitation als um Aneignung handelt. Der Kredibilitätsgedanke, dessen sich Rapperinnen bedienen, soll den Fans demonstrieren, dass finanzieller Erfolg für Frauen auch in einer männlich dominierten Industrie möglich ist. Damit wird ein kapitalistischer Konkurrenzgedanke bejaht, denn die erfolgreichen Frauen sind *Not-Like-Other-Girls*. Sie sind besonders, tappen nicht in die lächerlichen Fallen der weiblichen Gendersozialisation wie die *Other Girls*. So wird nicht nur der Kampf gegen die Armut ästhetisiert, sondern auch die Befreiung von ideologischen Weiblichkeitsbildern inszeniert, die Frauen in subalterne Positionen – etwa die der twerkenden Tänzerin – drängen und die somit nicht nur aus männlicher, sondern auch aus weiblicher Perspektive misogyn abgewertet werden. Der binären Hierarchisierung, dass Weiblichkeit eigentlich Unterordnung bedeutet, wird nichts entgegengehalten, solange das Narrativ der Ausnahmefrau greift. Auch im Falle von Shirin David greift dieses etablierte Narrativ (sowohl in Gestalt des Aufsteigermythos als auch in Form der selbstattestierten Fähigkeit zur Transzendenz von einengenden weiblichen Genderrollen), da sie in prekären finanziellen Verhältnissen aufgewachsen ist und es geschafft hat, sich in einer

7 Vgl. Audre Lorde, »The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House [1984]«, in: dies., *Sister Outsider: Essays and Speeches*, Berkeley, CA: Crossing Press 2007, S. 110–114.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Männerdomäne hochzuarbeiten. Gesellschaftlich »steht sie ihren Mann«. Unverkennbar ist aber, dass es sich hierbei um »diskursspezifische Feldregeln«,[8] handelt, die nicht nur durch Davids ideologische Verhaftung mit den Selfmade-Narrativen, sondern auch maßgeblich durch die hyperfeminine Selbstdarstellung der Rapperin bestätigt werden. Ihr Bessersein als andere Frauen unterstreicht sie mit einer weiblichen Genderexpression, von der sie glaubt, ihr den eigenen Stempel aufgedrückt zu haben. Auch, wenn sich die Rapperin für den Abbau von Scham und Fremdbestimmung einsetzt, bewegt sie sich im Bereich der sexualisierten Objektifizierung, die durchweg den Male Gaze und neoliberale Marketingstrategien der Selbstoptimierung bedient, deren Auswirkungen Gendergrenzen längst überschritten haben. Es geht nicht mehr vornehmlich darum, Begehren von Männern zu wecken, sondern die popkulturelle Manifestation zielt drauf ab, als generell *fuckable* zu gelten, ohne dass der Begehrens-Wert eine konkrete Referenz hat. Ihre weibliche Position ist weiterhin fremdbestimmt oder doch zumindest nicht gynozentrisch ausgerichtet, obwohl David permanent so tut, als wäre sie individuell und besonders.

Die Früchte des Patriarchats, die in rassischer, klassistischer und sexistischer Benachteiligung all jener, die Außenseiter:innen sind und es »nicht geschafft« haben, bestehen, werden also nicht in Frage gestellt, es wird nur von weiblicher Seite versucht, aus den patriarchal überkommenen Mechanismen Kapital zu schlagen. Dem Neoliberalismus wird nicht abgeschworen, er wird vielmehr gepredigt. Der Künstlerin geht es in ihren Bestrebungen gerade nicht um Systemkritik, sondern um Teilhabe an diesem System.

Jene Strategie der Betonung von Eigenheit, die aber überhaupt nicht subversiv ist, sehen wir in ihrem Song »90-60-111« aus dem Jahr 2020. Die Rapperin stellt ihre Körpermaße, Brustumfang, Taillenumfang und Hüftumfang, heraus. Der Hüftumfang unterscheidet sich von den ehemals als Idealmaß geltenden 90 Zentimetern. Die scheinbar mutige, body-positive Abweichung schreibt sich jedoch genau in ein vergebenes Normsystem ein, ja mehr noch, sie manifestiert eine neue Norm, nämlich nun 90-60-111. Es ist also kein Widerstand am Werk, sondern nur eine kommerzialisierbare Neudefinition etablierter Normen, sowohl der internalisierten Misogynie als auch der Entgegensetzung von Weiblichkeitsbildern als »gut vs. schlecht«, »begehrbar und akzeptabel vs. verachtungswürdig«, die das Patriarchat stets wirksam als Unterdrückungsmechanismus widerständiger Weiblichkeit eingesetzt hat. Diesem

8 Vgl. Emmanuel Breite, »Hip-Hop-Feminismus: Feministische Perspektiven auf die strukturellen Zusammenhänge von Kapitalismus, Rassismus und Sexismus im Gangsta Rap«, in: Verónica Abrego et al. (Hg.), *Intersektionalität und erzählte Welten: literaturwissenschaftliche und literaturdidaktische Perspektiven*, Darmstadt: wbg Academic 2023, S. 277–309, hier S. 280.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Mechanismus bleibt die Künstlerin diskursiv treu. Der sternengleich funkelnde Diamant ihrer feministischen Autonomie entpuppt sich als ein Glasbaustein des Kapitalismus und der geltenden Normen.

> Ich bin nicht so eine, doch, genauso eine bin ich (Woah)
> Und es war schon immer so: Wenn ich was wollt, dann krieg' ich's
> Ihr seid Broke-ass Hoes, ich bin High-end Finish (Finish)[9]

Axiologische Unzuverlässigkeit bezogen auf feministische Werte

Der Starruhm, auf den Künstlerinnen wie Shirin David setzen, beruht auf etwas, dass ich als eine axiologische Unzuverlässigkeit bezogen auf feministische Werte bezeichnen möchte. Eine axiologische Unzuverlässigkeit liegt auf narratologischer Ebene vor, wenn Erzähler:innen oder Figuren die Werte, denen ein Werk verpflichtet ist, nicht vertreten, sondern in gewisser Weise negieren. Oft ist es anders als bei einer klassisch »unzuverlässigen Erzählsituation«[10] schwer zu entscheiden, ob etwas wirklich axiologisch unzuverlässig ist. Es bedeutet, dass die Werte einerseits erkennbar werden müssen und andererseits deren (absichtliche oder unabsichtliche) Nivellierung durch die Erzählinstanz deutlich wird. Eine feministisch-axiologische Unverlässlichkeit, so meine These, kennzeichnet die meisten feministischen Positionierungen der Gegenwart, so eben auch Shirin Davids Kunst. Gerade ihre feministische Unzuverlässigkeit macht sie so anschlussfähig. David schreibt sich die Werte des Feminismus auf die Fahne, verkörpert diese aber, indem sie sich den patriarchalischen Normen andient. Ihr Œuvre entfaltet sich in einer Mischung aus Selbstbestimmung und Fremdzuschreibung.[11] Durch die Adaptation der Genrecodes versucht sie in die phallogozentrische Ordnung einzutreten, indem sie phallisch, also wie ein Mann, agiert. Gerade die Rapkultur, die sich als eine »Dick-Kultur« stilisiert, ist ein exzellentes Beispiel für den Phallozentrismus. Frauen werden als ernstzunehmende Subjekte ausgegrenzt, ihnen wird Agency verweigert, sie treten nur als »Bitches«, sexuelle Objekte, in Erscheinung. In einer Welt, die Frauen missachtet, als Frau Platz

9 »90-60-111« ist Davis erster Single in 2020, produziert bei Juicy Money Records, das im Hook des Liedes als »Juicy-, Juicy-Money-Checks« mehrmals referiert wird.

10 Dazu z.B. Tilmann Köppe/Tom Kindt, *Erzähltheorie*, 2. erw. u. akt. Aufl., Stuttgart: Reclam 2022 oder Matías Martínez/Michael Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, 9. erw. Aufl., München: Beck 2012 [1999].

11 Kübra Gümüşay, »Unlearn Sprache«, in: Lisa Jaspers/Naomi Ryland/Silvie Horch (Hg.), *Unlearn Patriarchy*, Berlin: Ullstein 2022, S. 17–21.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zu finden, verkauft David als feministische Rebellion. Diese Rebellion ist aber nur unzuverlässig feministisch, weil sie keine Systemkritik beinhaltet.[12] Auf tiefgreifende Veränderung setzende feministische Werte werden nicht verkörpert. Shirin David verharrt als weibliche Figur also in der Position des Objekts für einen männlichen Blick und spricht sich dabei eine Selbstermächtigung zu, die die männliche Position lediglich kopiert.

Der neoliberale Feminismus hält für alle Frauen diesen Weg als Schlüssel zur Autonomie bereit. Er konserviert die Früchte des Patriarchats, welches Frauen letztlich als Objekte disqualifiziert. Obwohl er gleichzeitig Selbstverantwortlichkeit und Subjektivität für Frauen predigt, bestimmte Arbeit wie Care-Arbeit entwertet, die weibliche Sphäre von der Kredibilität ausschließt und Frauen allgemein nicht zu autonomen Subjekten erklärt, erlaubt er weiblich gelesenen Menschen doch Zugang zu einer Scheinautonomie. Sie dürfen sich der ausgrenzenden Attitüde bedienen und selbstbewusst die eigene (phallische) Macht zur Schau stellen. Diese Macht ist eine Scheinmacht, und sie macht sich der Entwertung weniger erfolgreicher Weiblichkeit weiterhin schuldig. Die eigene Fetischisierung, d. h. die Fetischisierung der eigenen Weiblichkeit, wird bei David zum Phallussymbol: Schaut her, wie weiblich, wie gestylt, wie ›selbst-gemacht‹ ich bin, das ist das Ausdrucksmittel meiner Stärke. Psychoanalytisch gesprochen fetischisiert sie ihren Mangel (das eigentlich Nicht-Phallisch-Sein, ihre Weiblichkeit) und macht ihn durch die Symbolisierung zu etwas. Die übertreibende Betonung ihrer Weiblichkeit garantiert ihr Unübersehbarkeit. Die Macht, die darin liegt, ist zwar nur scheinbar, aber Scheinmacht ist für einen Star immer noch besser als gar nicht zu scheinen. Der Gedanke, sich selbst zu erhöhen und als strahlend auszuweisen, ist verführerisch. Davids Selbst-Fetischisierung ist Ausdruck scheinbarer Emanzipation. Dieser redet deshalb nur einem unzuverlässigen Feminismus das Wort, da der Aktionsrahmen dafür weiterhin patriarchalisch gesetzt ist. Davids Starruhm basiert weder auf ihrem Status als Ausnahmegestalt noch auf dem authentischer Weiblichkeit. Ihr Starruhm basiert auf einer gekonnten, weiblich erscheinenden genrebedingten Imitation des phallischen Mannes, der ernstzunehmenden Stimme im Rap. »Bramfeld-Story«, den letzten Song auf ihrem Erfolgsalbum »Bitches brauchen Rap« von 2021, eröffnet David mit:

> Die sagen, dass ich ein Produkt bin, künstlich wie mein Hintern
>
> Doch ich bin eine Künstlerin, die Optik ist ein Blickfang

Dass David permanent ein Mangel an Authentizität vorgeworfen wird, auf den sie wie hier oft bewusst anspielt und der dazu führt, dass ihr,

12 Im Gegensatz dazu geht die Rapperin Ikkimel in ihrer Rebellion einen Schritt weiter, systemkritisch sind z.B. die queer-feministische Rapperin Sookee oder FaulenzA.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

auch aufgrund ihrer selbstbewussten Zurschaustellung von chirurgischen Maßnahmen an ihrem Körper, ihrer Selbst-Stilisierung, ein Fake-Sein unterstellt wird, unterläuft ihren Erfolg nicht. Das Besondere an der Strategie der axiologischen Unverlässlichkeit ist nämlich, dass sie als unverlässlich erkannt werden kann. In der von digitalen Medien geprägten Welt geht es nicht um hehre Ideen von Glaubwürdigkeit, sondern um Sichtbarkeit und Anschlussfähigkeit. Es ist daher auch interessant, dass David im oben zitierten Song, in dem sie die prekären Verhältnisse beschreibt, in denen sie als Kind migrantischer Eltern aufgewachsen ist, nicht als Emanzipation von dieser Gesellschaft, sondern als reine Aufstiegsstory erzählt, die in ihrer eigenen Produktwerdung endet. Ihre Erfolgstory von »waren broke as fuck« zu »jetzt all dieses Money« (»Bramfeld-Story«) entbehrt jeder kritischen Haltung und ist auch nicht nur nicht ganz glaubhaft, sondern ziemlich nervig. Doch das macht nichts, die unauthentische Darstellung stützt sogar den Ruhm. Bewusste Imitation, die selbst ihr Song »Lächel Doch Mal« aufweist, ist ausschlaggebend für ihren Erfolg. Wie oben bereits erwähnt macht David in diesem Song auf sexuelle Belästigungen aufmerksam, indem sie die Opfer-Täter-Positionen umdreht, d.h. sie lässt dort die weibliche Figur zur Akteurin und die männliche zum sexuellen Objekt werden. Da in der Rezeption klar ist, dass es sich hier um eine Verdrehung der Verhältnisse handelt, wirkt Davids Rapsong ironisch, mutig, feministisch. Er ist aber genau betrachtet feministisch unzuverlässig, denn die Dichotomien werden nicht aufgehoben. Opfer und Täter:in bleiben ebensolche, die Subjekt-Objekt-Trennung wird nicht hinterfragt. Im Nachzeichnen sexistischer Verhältnisse liegt auch eine Bestätigung eben dieser. David adressiert das Patriarchat nicht konsequent kritisch oder fordert es heraus, sie imitiert es. Ihre scheinbar kritische Adressierung geschieht in wunderbarer Allianz mit neoliberalen Selbstoptimierungsstrategien. Sich selbst als objektifizierende Akteurin zum Subjekt zu machen, sich eben alle phallischen Strategien, mit denen der Rap gewöhnlich aufwartet, anzueignen, ist weder feministisch noch antifeministisch. Es ist feministisch unzuverlässig, so wie jede liberale, konsumorientierte Version des Feminismus im Wesentlichen neo-patriarchalische Herrschaftsformen bestätigt. Die rhetorische Strategie des Feminismus, auf die Shirin David setzt, erzeugt Resonanzeffekte beim weiblichen Publikum. Gerade deshalb, weil David schwammig bleibt, kann sie viele feministische Energien ihrer weiblichen Fans aufsaugen. Ihr Sternenlauf ist der einer post-feministischen Befindlichkeit, die sich zwischen weiblicher Agency und patriarchalischer Objektfunktion in »einem Dazwischen« befindet. Dank dieser wohlgemeinten Selbstlüge im Hinblick auf feministisches *Empowerment* kann sie ihre Songs ungebrochen sowohl einem aufgegeilten als auch einem aufgeklärten Publikum anbieten und ihre Weiblichkeit an alle Gender vermarkten.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Julian Müller

Novak Đoković

Identity and Control. Wie ein komplizierter Star entsteht

Kann jemand ein Star sein, der sich ostentativ um die Liebe der Fans bemüht? Zeichnet sich das Star-Sein nicht wesentlich durch eine gewisse Form der Absichtslosigkeit und Unangestrengtheit aus? Natürlich fallen einem sofort Gegenbeispiele ein. Allen voran → Madonna, die neben dem Katholizismus einst auch den Ehrgeiz in der Pop-Musik salonfähig gemacht hat,[1] oder → Beyoncé, deren Arbeitseifer legendär ist und zu ihrem Markenzeichen wurde. Und doch ist ›Star‹ kein Amt, um das man sich aufgrund von Beflissenheit und guter Leistungen bewerben könnte. Man muss dazu von außen berufen werden, womit nicht nur ein Moment der Passivität, sondern auch eine Form von Transsubstantiation verbunden ist. Denn Star-Werden heißt immer auch, die Kontrolle über sich selbst abzugeben. Diedrich Diederichsen hat in der von Bryan Ferry besungenen Sexpuppe die perfekte Allegorie von Starverehrung ausgemacht.[2] »My breath is inside you«, heißt es in Roxy Musics *In Every Dreamhome a Heartache*. Stars sind also dehnbare Wesen, die der Bedürfnisbefriedigung anderer dienen und letztlich aus nichts anderem als aus deren eigenen *Aspirationen* bestehen.

Für Charaktere, die gerne die Kontrolle über sich und ihr eigenes Tun behalten wollen, dürfte das eine ziemliche Herausforderung sein. An niemandem lässt sich das so deutlich zeigen wie an Novak Đoković, sicherlich eine der kompliziertesten und komplexesten Figuren in der Geschichte des Sports. Ob er ein Star im klassischen Sinne des Wortes ist, lässt sich jedoch nicht so leicht beantworten. Mit insgesamt 24 Titeln bei Major-Turnieren, den meisten Wochen an der Spitze der Weltrangliste und dem meisten in der Karriere erspielten Preisgeld ist er zweifellos der erfolgreichste Tennisspieler der Geschichte. Eine Reihe von Skandalen, fragwürdige politische Positionen und Unbeherrschtheiten auf dem Platz machen ihn jedoch auch zu einem der umstrittensten Sportler der Gegenwart. Er ist ein beeindruckend fairer Verlierer und ein bisweilen recht provokanter Sieger. Er ist einer der physisch stärksten Athleten und gleichzeitig manchmal arg weinerlich. Er ist klug, schlagfertig, in

1 Diedrich Diederichsen, *Sexbeat*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2002, S. 172f.
2 Diedrich Diederichsen, *Eigenblutdoping. Selbstverwertung, Künstlerromantik, Partizipation*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2008, S. 86.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

mehreren Sprachen eloquent und fällt doch immer wieder durch verstörende Äußerungen auf. Er spricht sich für eine Aussöhnung der Völker auf dem Balkan aus und trifft sich mit Milan Jolović, dem ehemaligen Kommandanten der Drina-Wölfe, zum Kaffee.[3] Er gibt offen Auskunft über sein Innenleben, bleibt dabei doch undurchsichtig und macht es selbst seinen Fans schwer, ihn umstandslos zu lieben.

Đokovićs Lebensthema ist Kontrolle. Rafael Nadal, sein größter Rivale, brachte es einmal auf den Punkt: »In terms of control, ball control, he is the best I ever played – and I ever saw.«[4] Aber nicht nur auf dem Platz will Đoković die Kontrolle behalten, auch außerhalb und muss doch immer wieder feststellen, dass sich zwar vieles kontrollieren lässt, nicht jedoch die Anerkennung durch andere und die Liebe, die einem für das, was man ist, entgegengebracht wird.

Als Đoković in die Spitze des Tennissports vorrückte, war die Liebe der Fans verteilt. Es war die Zeit der großen Rivalität von Roger Federer und Rafael Nadal, die zwischen 2003 und 2009 die Tenniswelt unter sich aufteilten, sportlich wie emotional. Die beiden, die sich noch dazu persönlich gut verstanden, prägten eines der faszinierendsten Duelle im Sport, bei dem die Unterschiede auf eine fast schon überdeutliche Art und Weise ausgestellt wurden: Mallorca gegen Basel, Linkshänder gegen Rechtshänder, beidhändige gegen einhändige Rückhand, Athletik gegen Artistik. Als Duo schienen Nadal und Federer nahezu das gesamte Spektrum aller Möglichkeiten abzudecken, das Tennis zu bieten hat. Und doch hatte der Zweikampf der beiden immer auch den Beigeschmack des Elitären und Exklusiven. Für einen Dritten war hier kein Platz vorgesehen. Und Đoković ist sicherlich eine paradigmatische *Figur des Dritten*.[5]

Erschwerend kommt hinzu, dass sich Đokovićs Spiel nicht auf den ersten Blick entschlüsseln lässt. Es ist so kompliziert und uneindeutig wie Đoković selbst. Weder ist es so athletisch wie das von Nadal noch so ästhetisch wie das von Federer. Đoković spielt nicht offensiv wie der Schweizer, aber auch nicht defensiv wie der Spanier. Die Unterscheidung von Offensiv- und Defensivspiel lässt sich auf Đoković überhaupt nicht gut anwenden.[6] Vielmehr schafft er es wie niemand vor ihm, auch aus der Verteidigung heraus den Platz zu kontrollieren und seine Gegner in

3 Hörenswert in diesem Zusammenhang die Folge »Die Đoković-Passion« des Podcasts »Neues vom Ballaballa-Balkan« 09.01.2022, https://ballaballa-balkan.de/episode/die-djokovic-passion (Zugriff: 20.02.2026).

4 Nadal im Podcast »Served with Andy Roddick« 11.03.2025, bei 48:05, https://podcasts.apple.com/de/podcast/served-with-andy-roddick/id1727790717 (Zugriff: 20.02.2026).

5 Vgl. Eva Eßlinger et al. (Hg.), *Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma*, Berlin: Suhrkamp 2010.

6 Auch die Unterscheidung von proletarischem, also nachahmbarem, und aristokratischem, also nicht-nachahmbarem, Tennis, die Gilles Deleuze in

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

schlechte Positionen zu bringen. Đokovićs signifikanter Schlag ist einer, der in keinem Lehrbuch steht und den man in keinem Trainingslager beigebracht bekommt. Es ist die aus der Bedrängnis und fast im Spagat geschlagene beidhändige Rückhand mit abgekippten Handgelenken. Müsste man ein Logo für Đoković entwerfen, würde man wahrscheinlich diese ikonische Pose wählen. Im Grunde ist es ein Verlegenheitsschlag, der ebenso unorthodox wie hässlich ist. Kaum jemand sonst als der Sohn zweier Skilehrer würde es überhaupt schaffen, sich in dieser Position auf den Beinen zu halten und die Kontrolle über den Körper zu behalten. Đoković gelingen so aber immer wieder wichtige Punkte aus nahezu aussichtloser Lage, mit denen er seine Gegner nach und nach zermürbt. Andy Roddick hat das einmal auf die griffige Formel gebracht: »First he takes your legs, then he takes your soul«. Übersetzt man ›Seele‹ im biblischen Sinne mit ›Atem‹, ist Đoković also jemand, der anderen auf dem Platz die Luft zum Atmen nimmt. Andre Agassi, der für kurze Zeit sein Trainer war, beschreibt das Gefühl, gegen ihn zu spielen, wie folgt: »It's like if you're swimming in the ocean with 15-foot swells, Novak is like the wet blanket that gets thrown on you. […H]e is like an amoeba that just swallows you and drags you under. He beats you defensively, he beats you offensively. It's like he wants to beat your mom too.«[7]

Đoković dürfte diesem Urteil seiner beiden Kollegen, das im Übrigen anerkennend gemeint ist, durchaus etwas abgewinnen können. Zu siegen, ist für ihn nicht nur eine Frage sportlichen Ehrgeizes, es ist »a matter of existence«.[8] Anders als Nadal und Federer entstammt Đoković nicht den wohlig warmen Wohnzimmern der oberen Mittelklasse. Als Kind erlebte er den Krieg in Jugoslawien hautnah, versteckte sich während der Bombardierung Belgrads 1999 im Keller des Hauses seines Großvaters. Zwischen den Bombenalarmen spielte er dann wieder Tennis. Seine Trainerin zu dieser Zeit war Jelena Genčić, eine ehemalige Handball- und Tennisspielerin mit einem Universitätsabschluss in Kunstgeschichte und Psychologie, die in ihrem Training einen holistischen Ansatz verfolgte. Nicht nur überredete sie Đoković, auf eine beidhändige Rückhand

seinem *Abécédaire* ins Spiel gebracht hat, trifft auf Đoković nicht wirklich zu; L'Abécédaire de Gilles Deleuze (F 1996, R: Pierre-André Boutang).

7 Agassi im Podcast »Served with Andy Roddick« 03.07.2025, bei 1:27:39; https://podcasts.apple.com/us/podcast/the-andre-agassi-interview-served-with-andy-roddick/id1727790717?i=1000710987568&l=pt-BR (Zugriff: 21.02.2026).

8 Đoković im Podcast »On Purpose with Jay Shetty« 25.08.2025, bei 24:59, https://podcasts.apple.com/bg/podcast/novak-djokovic-i-never-felt-i-was-enough-the-secret/id1450994021?i=1000723408427 (Zugriff: 22.02.2026); eine lesenswerte Biografie Đokovićs trägt daher den klug gewählten Untertitel »Ein Leben lang im Krieg« (Daniel Mücksch, *Novak Djokovic. Ein Leben lang im Krieg*, Werkstatt Verlag: München 2022).

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

umzustellen, um mehr Kontrolle zu haben; sie ermutigte ihren Schützling auch, klassische Musik zu hören, Sprachen zu lernen, Romane zu lesen und Tagebuch zu führen. 1999 verließ Đoković sein Heimatland und ging mit gerade einmal 12 Jahren allein ins Ausland, nach München, wo er von Niki Pilić trainiert und gefördert wurde. Um an großen Jugendturnieren im Ausland teilnehmen zu können, musste sich sein Vater bei Belgrader Kriminellen Geld leihen, die, als sie dessen Not spürten, umgehend den Zinssatz erhöhten. Đoković war also früh bewusst, dass ein großer existenzieller Druck auf ihm und seiner Karriere lag. Das »feeling of not being enough«, das tief in ihm verankert sei, ihn bis heute antreibe, aber auch lähme, habe seine Ursprünge in diesen politisch wie finanziell schwierigen Jugendjahren.[9]

Hassliebe als Passion

Đoković hat es jedoch ganz offensichtlich geschafft, dieses Gefühl des Ungenügens produktiv in Leistung und Erfolg umzuwandeln. Dass das nicht ohne Verbissenheit ging und zu einer gewissen Form von Unentspanntheit geführt hat, sollte nicht weiter verwundern. Das Problem ist nur, dass Verbissenheit und Unentspanntheit von Fans selten goutiert werden. Sie wollen lieber Stars sehen, die schweben können und das Schwere leicht aussehen lassen. So entwickelte sich über die Jahre eine überaus intrikate Beziehung zwischen Đoković und den Fans mit unterschiedlichen Phasen der Avancen, der Eifersucht und des Liebesentzugs. Đoković hatte dabei stets das Gefühl, nicht ausreichend gewürdigt zu werden und vor allem nicht die nötige Anerkennung für seinen steinigen biografischen Weg zu erhalten. Nur lässt sich Anerkennung leider nicht einfordern. Wie in anderen Bereichen des Lebens wird auch im Tennis derjenige mit der Verweigerung von Anerkennung bestraft, der sie so gerne hätte und bereit ist, alles dafür zu geben. So ist es sicherlich kein Zufall, dass Đoković nicht bei seinen zahllosen Siegen, sondern nur in Momenten bitterster Niederlagen eine wirklich herzliche Zuneigung des Publikums zuteilwurde.

Besonders deutlich war das nach dem verlorenen Finale der US Open im Jahr 2021. Đoković konnte zuvor die drei wichtigen Major-Turniere in Melbourne, in Paris und in Wimbledon für sich entscheiden und hatte die Möglichkeit, mit einem Sieg den so genannten »Grand Slam« zu gewinnen. Das ist die größte Leistung, die es im Tennissport gibt. Đoković verlor dieses letzte Endspiel jedoch, nicht nur gegen seinen Gegner Daniil Medwedew, sondern vor allem gegen sich selbst. Eigentlich ein Meister darin, sich in wichtigen Momenten fokussieren zu können, scheiterte

9 Đoković im Podcast »On Purpose with Jay Shetty« 25.08.2025, bei 14:37.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

er in diesem Match an seinen eigenen Nerven. Er wirkte fahrig und war bereits während des Spiels in Tränen aufgelöst. Bei der Siegerehrung erhielt er dann als *runner-up* stehende Ovationen und war sichtlich gerührt ob der Unterstützung des New Yorker Publikums, dem er mit folgenden Worten dankte: »Tonight, even though I have not won the match, my heart is filled with joy and I am the happiest man alive, because you guys made me feel very special on the court. You guys touched my soul.«[10]

Obwohl Đoković an diesem Tag das wohl größte Spiel seiner Karriere verloren hatte, hatte er endlich das gewonnen, worum er so lange gekämpft hatte: die Zuneigung der Menge und die lautstarke Unterstützung des Arthur Ashe Stadium, des mit knapp 24.000 Plätzen größten Tennisstadions der Welt. Dass die Anfeuerungsrufe während des Matches durchaus strategisch waren und sich das New Yorker Publikum bis zu einem gewissen Grad – Tennispublika sind sonderbar eitle soziale Wesen, Hybride aus Opernhaus und Schöffengericht, Masse und Publikum[11] – auch an sich selbst berauschte, steht außer Frage. Die New Yorker wollten an diesem Tag Teil eines historischen Ereignisses sein. Einen »Grand Slam« erlebt man schließlich nicht alle Tage. Zuletzt hatte ihn Steffi Graf gewonnen. Das war im Jahr 1988, als Jugoslawien noch existierte.

Und doch dürften Đoković die Beweggründe und die Aufrichtigkeit der Anfeuerungsrufe egal gewesen sein. Er lebt für die Rückmeldung durch das Stadion und die dadurch entstehende Energie, sei sie auch bloß momenthaft oder strategisch. Zu den Arenen, in denen er spielt, pflegt er eine regelrechte Hassliebe.[12] Am eindrücklichsten war das im Wimbledon-Finale 2019, das Đoković gegen seinen liebsten Feind Roger Federer bestritt. Die Duelle der beiden waren deswegen so faszinierend, weil jeder von ihnen exakt nach dem strebte, was der andere besaß. Federer neidete Đoković dessen Siegquote und die Fähigkeit, in entscheidenden Momenten sein bestes Tennis zu spielen. Umgekehrt sehnte sich Đoković nach nichts so sehr wie nach der Bewunderung durch die Fans, die Federer in fast jedem Stadion der Welt entgegenschlug. Auch in diesem Finale war das erneut zu beobachten. Der bereits 37jährige Federer dominierte das Spiel, zeigte herausragendes Tennis und wurde dabei vom gesamten Stadion lautstark unterstützt. Dennoch verlor er nach knapp fünf Stunden und einer Reihe vergebener Matchbälle. Wie Đoković dieses Match, in dem er der deutlich schlechtere Spieler war, noch wenden konnte, wurde er einmal gefragt. In seiner Antwort liegt vielleicht der

10 Vgl. https://www.youtube.com/watch?v=OjWEgmaBedQ (Zugriff: 22.02.2026).

11 Gabriel Tarde, *Masse und Meinung*, Konstanz: University Press 2015 [1901]; Hans Ulrich Gumbrecht, *Crowds. Das Stadion als Ritual von Intensität*, Frankfurt am Main: Klostermann 2020.

12 Darin Serena Williams, Boris Becker oder John McEnroe nicht unähnlich; vgl. Tim Adams, *Being John McEnroe*, London: Yellow Jersey Press 2003, S. 64.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Schlüssel, um seinen Star-Charakter besser verstehen zu können: »Years ago, I was playing Federer in one of the Wimbledon finals, they were cheering, ›Roger! Roger!‹, all the time basically. So, I managed to convince myself that they were cheering: ›Novak! Novak!‹. That's what I was hearing.«[13] Kaum etwas beschreibt Đoković so gut wie dieses Zitat.

Ökologie des Mindsets

Tennis ist ein Einzelsport, und Tennisspieler sind Monaden. Sie stehen allein auf dem Platz, sind auf sich selbst gestellt und werden dabei von Millionen beobachtet, wobei zwischen den Ballwechseln Kameras auf ihre Gesichter zoomen und hochauflösende Bilder der Wut, Freude, Enttäuschung oder Erschöpfung produzieren.[14] Đoković ist unter vielen anderen wahrscheinlich der größte Einzelkämpfer. Er ist tatsächlich eine *autopoietische Figur*, für die jeder Umweltkontakt letztlich Selbstkontakt ist. Noch die Anfeuerungsrufe der Fans muss er durch entsprechende Codierung selbst herstellen. Daher ist es für ihn fast egal, ob er bejubelt oder ausgebuht wird. Selbst in einer feindseligen Atmosphäre gelingt es ihm, »to transform or transmute that energy that is against you to convince yourself that it is for you«.[15]

Wenn der Star, um beim eingangs bemühten Bild zu bleiben, als eine Art Sexpuppe beschrieben werden kann, die mit Sehnsüchten und Wünschen anderer befüllt wird, scheint Đoković *Inspiration* gerade dadurch zu finden, dass er die anderen zu Puppen aufbläst, die ihm dann die nötige Energie zurückgeben. Es ist daher auch kein Wunder, dass er mit den Bedingungen während der Corona-Pandemie nicht wirklich gut zurechtkam. Ausgerechnet im leeren Stadion von New York verlor er bei den US Open 2020 die Kontrolle, schoss unbeherrscht einen Ball weg, traf dabei eine Linienrichterin und wurde für dieses Vergehen umgehend disqualifiziert. Bei den French Open wenige Monate später – es waren wieder einige hundert Zuschauer:innen im Stadion zugelassen – erkor er dann völlig unvermittelt eine einzelne Person im Publikum zum persönlichen Feind, den er über den gesamten Verlauf des Spiels anschrie und dadurch völlig überforderte. Der ›Fehler‹, den dieser bemitleidenswerte Zuschauer begangen hatte, war das Tragen einer Kappe mit dem Logo Roger Federers. Đoković, dieser begnadete Returnspieler, braucht Impulse von außen, auf die er reagieren kann. Bleiben diese Impulse aus, muss er sie zur Not selbst herstellen:

13 Đoković im Podcast »On Purpose with Jay Shetty«, bei 1:26:50.

14 Serge Daney, »Borg-McEnroe ou les beautés de la raison pure«, in: ders.: *L'Amateur de tennis*, Paris: Éditions P.O.L 2020, S. 47–53; Julian Müller, »Split-Screen-Gesichter«, *Pop. Kultur & Kritik* (2023/23), S. 84–89.

15 Đoković im Podcast »On Purpose with Jay Shetty«, bei 1:26:32.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

»Even if I didn't have anybody in the crowds talking crap to me, but I still picked someone and selected him as an enemy, just because I needed to create that enemy inside of my head to get me going.«[16] Đoković hat daraus in den letzten Jahren eine eigene Kunstform entwickelt. Mal legt er sich mit einem ganzen Stadion an, mal brüllt er in die Richtung seines eigenen Teams in der *player's box*, mal zerreißt er nach einem gewonnenen Satz im Stile Hulk Hogans absichtlich vulgär sein eigenes Trikot. Es sind Verhaltensweisen, die merkwürdig quer stehen zu dem, worüber heute gerne diskutiert wird. Im Grunde handelt es sich um eine invertierte Form des Shitstorms. Hier wird nicht der Einzelne von einer anonymen Menge im digitalen Raum gejagt, hier legt sich der mit Klarnamen gekennzeichnete Einzelne mit einer präsentischen Menge an, gerade um deren Empörung zu provozieren. Immer wieder setzt Đoković solche wohltemperierten Formen des Bösen und Hässlichen ein und scheint sich dabei in der Rolle des *deinos* sichtlich wohlzufühlen.[17]

An Đoković lässt sich so etwas wie eine *Kybernetik des Selbst* studieren. Laufend werden Rückkopplungsprozesse kontrolliert – emotionaler Art, strategischer Art, körperlicher Art, auf dem Platz und neben dem Platz. Dabei holt er sich Anregungen aus den unterschiedlichsten Disziplinen, was einen skurrilen Mix aus Religiosität, Spiritualität und diverser Körper- und Psychotechniken ergibt, der durchaus symptomatisch für die Gegenwart ist.[18] Đoković ist ein tief religiöser serbisch-orthodoxer Christ, ehrt die Mutter Gaia, praktiziert Yoga, philosophiert auf seinem Instagram-Kanal über das richtige Mindset von Champions, will in Gesprächen mit dem schillernden Wellness-Influencer Jay Shetty etwas über die Rituale hinduistischer Mönche erfahren, trackt seinen Schlaf, interessiert sich für Biofeedbackmechanismen, trainiert Techniken der Visualisierung, der Manifestation und der Programmierung des Unbewussten, lässt sich von Wim Hof zum Eisbaden animieren, verzichtet auf Zucker und Gluten, trinkt keinen Alkohol, lebt seit vielen Jahren vegan, lehnt Impfungen und Operationen ab, ist Miteigentümer einer Biotech-Firma, die Corona-Viren mithilfe elektromagnetischer Frequenzen bekämpfen wollte, besucht die so genannten Bosnischen Pyramiden, deren Existenz hoch umstritten ist, um dort seine Ionen aufzuladen, schwört auf Superfood wie Algen, vertreibt selbst verschiedene Nahrungsergänzungsmittel und bezeichnet das *conscious breathing* als wichtigste Voraussetzung seines Erfolgs.

16 Đoković sieht hier große Parallelen zu den Psychostrategien von Michael Jordan, so im Podcast »On Purpose with Jay Shetty«, bei 1:24:05.

17 Julian Müller, »Winning Ugly. Über Coco Gauff und Novak Djokovic«, *Pop. Kultur & Kritik* (2024/24), S. 64–70.

18 Ulrich Bröckling/Susanne Krasmann/Thomas Lemke (Hg.), *Glossar der Gegenwart 2.0*, Berlin: Suhrkamp 2024.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wo jemand wie Roger Federer noch perfekt den Typus Star des 20. Jahrhunderts verkörperte, der andere scheinbar mühelos verzaubern konnte und dessen Spiel für manch einen Beobachter einer religiösen Erfahrung gleichkam,[19] deutet sich an Novak Đoković womöglich ein anderer Typus des Stars an. Bei diesem geht es weniger um Leichtigkeit und Anmut als vielmehr um Härte und Kontrolle. Unerreichbar freilich bleiben beide. Der eine, weil er zu jener übergroßen glänzenden Figur aufgeblasen wurde, die größer ist als wir selbst; der andere, weil er sich permanent entzieht.

Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist eine Nachricht, die Đoković Ende 2025 auf eine erstaunlich lapidare Art und Weise bekannt gab. Er werde fortan seinem Heimatland Serbien den Rücken kehren und seinen Lebensmittelpunkt nach Athen verlegen. Wenn sich an Đoković und seiner Karriere bislang eine Form von Eindeutigkeit ausmachen ließ, dann doch die, dass er sich stets als stolzer, manche würden sagen: nationalistischer Serbe präsentiert hat.[20] Man muss sich nur erinnern, wie er nach dem gewonnenen Endspiel bei den Olympischen Spielen in Paris 2024 in Tränen aufgelöst und zitternd vor Erregung mit der serbischen Fahne in der Hand auf dem Platz kniete und diese lang ersehnte Goldmedaille für sein Heimatland als den wichtigsten Sieg in seiner Karriere bezeichnete. Dass Serbiens Präsident Aleksandar Vučić in der Vergangenheit immer wieder die Nähe zum berühmtesten Sportler des Landes suchte, ist nicht weiter verwunderlich. Diese Beziehung ist jedoch erkaltet, seit Đoković offen die Studierendenproteste in Serbien unterstützt. Auf *X* stellte er sich unerwartet deutlich auf die Seite der Studierenden, die seit dem Einsturz eines Bahnhofsvordachs in Novi Sad im November 2024, bei dem 16 Menschen ums Leben kamen, gegen die Regierung Vučić und gegen Korruption im eigenen Land protestieren. Đoković verstehe die jungen Studierenden in ihrem Wunsch nach einem besseren Leben und wünsche sich, dass ihre Stimmen gehört werden. Beim Besuch des Belgrader Basketball-Derbys zwischen Partizan und Roter Stern outete er sich gar als deren Fan. Er trug einen Pullover mit der Aufschrift »Students are Champions«. Man darf gespannt sein, wie sich diese Geschichte weiterentwickelt. Auf dem Tennisplatz ist Đoković dafür bekannt, seine Punkte sehr strategisch und kontrolliert aufzubauen, und es gibt manche, die ihm durchaus politische Ambitionen nachsagen. Wer weiß, vielleicht plant Đoković ja noch eine zweite Karriere, als politischer Star.

19 Vgl. David Foster Wallace, »Roger Federer as Religious Experience«, *The New York Times* 20.08.2006, https://www.nytimes.com/2006/08/20/sports/playmagazine/20federer.html (Zugriff: 23.02.2026).

20 Man erinnere sich etwa daran, wie er nach einem Sieg bei den French Open im Jahr 2023 in Kyrillisch »Kosovo ist ♡ Serbiens« auf eine Kamera schrieb.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Astrid Séville

Karl-Theodor zu Guttenberg

Verglühen als Chance

In der deutschen Politik gibt es nicht viele ›Stars‹ – zu dröge scheint der politische Alltag, zu sehr verbraucht die sogenannte Ochsentour bis zum ersten hohen, strahlenden Amt das Charisma und zu misstrauisch ist die Wählerschaft gegenüber Demagogen. Ein Star müsste sich in den Niederungen der Politik erst einmal beweisen – und sofern ein politischer Aufstieg rasant und schillernd erfolgt, droht womöglich ein schneller Absturz, denn so manche Politikerkarriere scheiterte schon an Fehltritten, Versäumnissen und Peinlichkeiten. Das macht nicht nur eine Typologie politischer Rücktritte lesenswert,[1] sondern auch eine politische Theorie des Zurücktretens zu einem attraktiven Unterfangen.

In den letzten Jahren gehörten zum Reigen der möglichen Gründe für politische Rücktritte der Nachweis von Plagiaten in Doktorarbeiten, die vor oder während einer politischen Laufbahn entstanden. Ein Doktortitel gilt noch immer als Zeugnis von Seriosität, Kompetenz und bürgerlicher Leistungsorientierung, da wird die Nichteinhaltung wissenschaftlicher Standards zum Indiz mangelnder Rechtschaffenheit und charakterlicher Schwäche. Allzu oft steckt hinter Plagiaten mehr als die Unkenntnis der akademischen Gepflogenheiten oder Nachlässigkeit: Es sind schnöde Betrugsabsichten.[2] Viele der vergangenen Plagiatsaffären hat man inzwischen vergessen, in vielen Fällen entpuppte sich der Ballast akademischer Trickserei als zu schwer für die politische Karriere, und doch sticht ein Name heraus, weil hier vor den Kameras und Mikrofonen ein *Politstar* regelrecht verglühte: Karl Theodor zu Guttenberg. Mit ihm betrat tatsächlich ein Star die politische Bühne, der dann nicht nur tief fiel, sondern sich auch in den letzten Jahren auf eine in der Politik ungewohnte Weise geöffnet und dabei der Öffentlichkeit intime Einsichten gewährt hat.

1 Manuel Becker/Volker Kronenberg/Christopher Prinz (Hg.), *Rücktritte von politischen Ämtern. Perspektiven auf das Ende von politischen Karrieren*, Wiesbaden: Springer VS 2024.

2 Im hier interessierenden Fall diagnostizierte dies auch der Staatsrechtslehrer Oliver Lepsius, der damals Inhaber eines Lehrstuhls in Bayreuth war: »Wir sind einem Betrüger aufgesessen.« Stephan Löwenstein/Reinhard Müller, »Wir sind einem Betrüger aufgesessen«, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 47, 25.02.2011, S. 2.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ASTRID SÉVILLE

Schund und Sühne

Zu Guttenberg, CSU-Regionalheld und Hoffnungsträger, Landespolitiker, kurzzeitig Generalsekretär seiner Partei, 2002 als Abgeordneter im Bundestag, diente 2009 und damit inmitten der Finanzkrise zunächst als Bundesminister für Wirtschaft und Technologie. In dieser Funktion gab er ein denkwürdiges Interview, in dem er, zugeschaltet aus den USA, öffentlich über die Insolvenz eines Konzerns namens Opel nachdachte. Danach war zu Guttenberg bis 2011 Bundesminister der Verteidigung. In seine Amtszeit fällt die Aussetzung der allgemeinen Pflicht zum Grundwehrdienst, über die heute wieder diskutiert wird. Was damals noch sicherheitspolitisch sinnvoll erscheinen mochte, entpuppt sich gegenwärtig als eine heikle, womöglich fatale Entscheidung. Nun stolperte zu Guttenberg aber nicht über damalige Amtshandlungen oder jene Reform der Bundeswehr, sondern über seine Doktorarbeit, in der er ausgiebig abgeschrieben, collagiert und kopiert hatte. Tatsächlich lag der Fall deutlich zu Tage; dank *GuttenPlag* konnten nervöse Doktorand:innen und Betreuer:innen die *worst practices* der Schummelei einsehen und staunen, wie man damit überhaupt hatte durchkommen können. Sorgfältig werden seither an Universitäten Zitationsprogramme gepflegt, Schreibworkshops besucht und Plagiatssoftware über eigene Texte gejagt. Damals, im Februar 2011, entzog die Universität Bayreuth nach eingehender Prüfung dem Juristen zu Guttenberg den Doktorgrad. Nachdem dieser sich zunächst noch mit der Erklärung verteidigt hatte, er habe seine fehlerhafte Dissertation »als junger Familienvater in mühevoller Kleinstarbeit« verfolgt,[3] trat er Anfang März 2011 von all seinen politischen Ämter zurück.

Bei seiner Rücktrittserklärung scheute zu Guttenberg kein Pathos und gab einige bis heute interessante Sätze zu Protokoll, ganz so, als ob er rechtzeitig PR-Handbücher und Ratgeber zur Praxis des guten Rücktritts gelesen hätte.[4] Zu Guttenberg erklärte, ihm liege daran, Schaden vom Amt abzuwenden. Die fortwährende Fokussierung auf ihn als Person verdränge die wichtigen Themen seines Amts und die relevanten politischen

3 Zu Guttenbergs Erklärung findet sich im Wortlaut noch online unter: *welt.de* 18.02.2011, https://www.welt.de/politik/deutschland/article12584431/Plagiatsvorwurf-Guttenbergs-Erklaerung-im-Wortlaut.html (Zugriff: 30.07.2025).

4 Vgl. dazu etwa die Ratschläge zum »Anerkennen, Gestalten, Aufwerten« in: Moritz Küpper, »Eine kleine Handlungsanweisung: ›Wie trete ich zurück?‹«, *politik-kommunikation.de* 11.09.2017, https://www.politik-kommunikation.de/politik/eine-kleine-handlungsanweisung-wie-trete-ich-zurueck/ (Zugriff: 30.07.2025). Dort ist auch der feine, weil dämliche Satz zu lesen: »Wer den Rücktritt als eine Haltung und nicht bloß als Handlung erkennt, der hat schon viel gewonnen.«

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Probleme der Zeit, er könne diese dramatisierende Personalisierung nicht mehr verantworten.[5] Und so beschrieb er seinen Rücktritt: »Es ist der schmerzlichste Schritt meines Lebens […].«[6] Die Kosten einer politischen Karriere seien immer klar gewesen, daher gelte: »Wer sich für die Politik entscheidet, […] darf kein Mitleid erwarten.«[7] Zu Guttenberg schloss seine öffentliche Erklärung mit folgender Bemerkung: »Abschließend ein Satz, der für einen Politiker ungewöhnlich klingen mag: Ich war immer bereit zu kämpfen, aber ich habe die Grenzen meiner Kräfte erreicht.«[8]

Hier stand also ein tragischer Held, ja: ein gefallener Star vor seinem Publikum und bekannte sich zu Schund und Sühne. Hier sprach jemand mit staatsmännischem Gestus von der Unmöglichkeit, weiterhin ein politisches Amt gebührend ausüben zu können. Max Webers Beschreibung von *Politik als Beruf* erfuhr mit zu Guttenbergs Statement eine Wendung. Wo Weber einst schrieb:

> Die Politik bedeutet ein starkes langsames Bohren von harten Brettern mit Leidenschaft und Augenmaß zugleich. Es ist ja durchaus richtig, und alle geschichtliche Erfahrung bestätigt es, daß man das Mögliche nicht erreichte, wenn nicht immer wieder in der Welt nach dem Unmöglichen gegriffen worden wäre. Aber der, der das tun kann, muß ein Führer und nicht nur das, sondern auch – in einem sehr schlichten Wortsinn – ein Held sein. Und auch die, welche beides nicht sind, müssen sich wappnen mit jener Festigkeit des Herzens, die auch dem Scheitern aller Hoffnungen gewachsen ist, jetzt schon, sonst werden sie nicht imstande sein, auch nur durchzusetzen, was heute möglich ist. Nur wer sicher ist, daß er daran nicht zerbricht, wenn die Welt, von seinem Standpunkt aus gesehen, zu dumm oder zu gemein ist für das, was er ihr bieten will, daß er all dem gegenüber: »dennoch!« zu sagen vermag, nur der hat den ›Beruf‹ zur Politik.[9]

Es war also genug, doch zu Guttenberg war gerade nicht vom Bohren der Bretter, sondern von der Verhinderung der Bretterbohrerei durch eigene, persönliche und medial befeuerte Kämpfe erschöpft. Er konnte der Welt kein »dennoch!« mehr entgegnen. Der immer wieder als charismatisch beschriebene Politiker verabschiedete sich aus der Politik. Zu Guttenberg ging in die USA, nahm Kontakt zu amerikanischen Unternehmern und

5 Man kann die Rücktrittserklärung von Bundesverteidigungsminister Karl-Theodor zu Guttenberg vom 01.03.2011 noch nachsehen unter https://www.youtube.com/watch?v=YsLMLfbSPxs (Zugriff: 30.07.2025). Diese Erklärung findet sich ab Minute 1:50.

6 Ebd.

7 Ebd., Minute 5:06.

8 Ebd., Minute 6:20.

9 Max Weber, »Politik als Beruf«, in: *Gesammelte Politische Schriften*, hrsg. v. Johannes Winckelmann, Tübingen: Mohr Siebeck 1988, S. 505–560, hier S. 540–541.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Think Tanks auf, er investierte und beriet, saß in vorgeblich wichtigen Zirkeln, bevor er dann 2019 endgültig nach Deutschland zurückkehrte, hier in unterschiedlichen Medienformaten und an der politischen Seitenlinie auftauchte. Unter anderem schreibt zu Guttenberg heute eine Kolumne für das Nachrichtenmagazin *Focus*,[10] betreibt einen Podcast mit Gregor Gysi (Die Linke)[11] und bietet in Talkshows seine USA- und Politikexpertise an. Ebenso fungiert er als Experte für eine postpolitische Traumabewältigung.

Politik, Pathos, Pathologie

Bereits in seiner Rücktrittserklärung klang etwas an, das zu Guttenberg in jüngerer Zeit als einen seiner *talking points* verfolgt. Zu Guttenberg gab damals seine Erschöpfung offen zu, und so ist es stimmig, dass er in letzter Zeit mit dem politischen Betrieb und seinen Kosten hart ins Gericht geht. Politik und ihr inhärenter »Aufmerksamkeitsdrang«[12] führten zu Auszehrung und Einsamkeit des politischen Personals. Zu Guttenberg gibt seinen Mitbürger:innen zu bedenken: »Ja, wir werden von einsamen Menschen regiert – die aber das Gegenteil behaupten. Letztverantwortung macht einsam.«[13] Politik sei schließlich »ein Geschäft, das zerstörerische Elemente hat.«[14]

In Talkshows, Podcasts und anderen Formaten betreibt zu Guttenberg eine öffentliche Selbstreflexion, die ihre Stärke aus der Konzession der eigenen Schwäche und Fehlbarkeit zu gewinnen versucht. Nicht nur bekräftigt er immer wieder, »am Ende [s]einer Kräfte« gewesen zu sein, ja, »jahrelang Raubbau an [sich] selbst betrieben« zu haben,[15] auch erklärt er, der Rücktritt sei schließlich seine private und persönliche Rettung gewesen, ja, »der größte Segen, der [ihm, AS] passieren konnte.«[16] Das eigene Unvermögen wird als Chance zur Katharsis, zur biographischen Befreiung umgedeutet. Auch verunmöglicht die Gleichzeitigkeit

10 Siehe dazu online: https://www.focus.de/intern/impressum/autoren/karl-theodor-zu-guttenberg_id_259469423.html (Zugriff: 30.07.2025).
11 Dieser heißt: »Gysi gegen Guttenberg – Der Deutschland Podcast« und ist auf einschlägigen Plattformen zu finden.
12 Roman Deininger/Mareen Linnartz, »Karl-Theodor zu Guttenberg über Einsamkeit«, *Süddeutsche Zeitung* 254, 4./5.11.2023.
13 Ebd.
14 Ebd.
15 Ebd.
16 Karl-Theodor zu Guttenberg im NDR-Podcast »Raus aus der Depression. Gespräch mit Harald Schmidt«, *ndr.de* 15.04.2024, https://www.ndr.de/nachrichten/info/Karl-Theodor-zu-Guttenberg-Diagnose-Depression,audio1611662.html (Zugriff: 30.07.2025), Minute 4:58.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

aus öffentlicher Selbstkritik und Befreiungserzählung eine allzu harte Kritik von außen an seinem (vor-)politischen Leben und seinen Fehlern. Zu Guttenberg war im damaligen Dauerstress ja nicht Herr seiner selbst; er war ein anderer. Er habe schließlich eine Sehnsucht nach Normalität gespürt,[17] nachdem er »ein Leben fern jeder Normalität, nämlich als Minister«[18] geführt habe. Diese »Normalität« war umso ersehnter, je mehr man das fatale *Startum* dieses Politikers erkennt: »Weil ich in den letzten Jahren meiner politischen Karriere selbst gespürt habe, dass dieser Höhenflug bizarr war.«[19]

Zu Guttenberg berichtet heutzutage offenherzig über seine Depression, über seine Erschöpfung und die damalige Diagnose einer posttraumatischen Belastungsstörung, so etwa in dem Podcast »Raus aus der Depression«, den Harald Schmidt als Schirmherr der deutschen Depressionshilfe moderiert, und in der Sendung »Maischberger« im Jahr 2024.[20] In jenen Sendungen bilanziert und erklärt er energisch: »Ich bin wirklich gottfroh, nicht mehr im politischen Zirkus herumturnen zu müssen. […] ich glaube, es sind andere eher für das harte, bissige, nicht immer nur liebevolle und aber trotzdem sehr benötigte politische Geschäft gemacht als ich.«[21] Außerdem lässt er verlautbaren:

> Das politische Leben ist natürlich auch immer in gewisser Weise ein Großschauspiel und wo man eines unter allen Umständen immer wieder versucht zu überdecken, und das sind Schwächen. Und die Möglichkeit dann irgendwann zu haben, sich seinen Schwächen zu stellen, seine Schwächen einzugestehen, aber auch damit seine Schwächen zu bearbeiten, das war ein ganz großes Geschenk.[22]

Diese Form der politpsychologischen Abrechnung ist bemerkenswert. Es handelt es sich hier um keine populistische Politikerschelte, um keine besserwisserische oder polemische Diskreditierung *der da oben*, sondern eher um eine kritische Distanzierung, die Privates und Politisches miteinander verwebt und bei der eine gegenwärtig populäre Psychologisierung auffällt. Im Modus des Therapierten und Geheilten deklariert zu Guttenberg, dass Politik und ihre Anforderungen ein ›normales Leben‹ unmöglich machen – niemand könne das gesund und munter überstehen,

17 Deininger/Linnartz, »Karl-Theodor zu Guttenberg«.
18 Ebd.
19 Ebd.
20 Sendung Maischberger, 22.04.2024, online unter: https://www.youtube.com/watch?v=7Fj7csM3QT8 (Zugriff: 30.07.2025).
21 Karl-Theodor zu Guttenberg im NDR-Podcast »Raus aus der Depression. Gespräch mit Harald Schmidt«, *ndr.de* 15.04.2024, https://www.ndr.de/nachrichten/info/Karl-Theodor-zu-Guttenberg-Diagnose-Depression,audio1611662.html (Zugriff: 30.07.2025), Minute 2:11.
22 Ebd., Minute 4:33.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

und so müssten Berufspolitiker auf der höchsten Karrierestufe geradezu sozial oder psychisch deviante, schlimmstenfalls pathologische Subjekte sein. Ihr Leben ist weder gesund noch gut, weil die Strukturen und Anforderungen dies nicht gestatten. Zu Guttenberg mag mit dieser Diagnose recht haben, schließlich berichten in letzter Zeit auch andere Politiker wie etwa Kevin Kühnert (SPD) oder Ricarda Lang (Bündnis 90/Die Grünen) offen von den Belastungen der Politik,[23] die sie jeweils zu Rückzügen bewegt haben. Auch literarisch ist die Erzählung von den Zumutungen und Entbehrungen eines Politikerlebens von Wolfgang Koeppens Roman *Treibhaus*[24] bis hin zu Jürgen Leinemanns Essay *Höhenrausch*[25] ein stets wiederkehrendes Motiv. Bemerkenswert ist nun die abgehärmt teilnahmsvolle, vehemente *Insider-Outsider-Position*, die Karl Theodor zu Guttenberg öffentlichkeitswirksam psychologisiert. Zu Guttenberg leistet damit einer riskanten Pathologisierung des politischen Betriebs und Personals Vorschub. ›Schauspiel‹, Verlust an ›Normalität‹ und sozialen Kontakten, kaum noch Bodenhaftung abgehobener Politiker sind Topoi eines langwährenden Misstrauens gegenüber professionalisierter Politik, und sie gewinnen in Zeiten der Dauerkritik und Anfechtung parlamentarischer Demokratie an Brisanz. Mit zu Guttenbergs Version einer wohlmeinenden Selbst- und Fremddiagnose kann sich heute eine bürgerliche Mitte mit ZEIT-Abonnement im Register eines in den Alltag eingesickerten Psychologiewissens in seinen Vorbehalten gegenüber Berufspolitikern wiederfinden und dies noch als empathischen Gestus begreifen. Es ist eine unpolitische Kritik an der Politik, die sich hier äußert.

Allerdings verfolgt zu Guttenberg andere, ja durchaus hehre Ziele, laut eigenem Bekunden hegt er aufklärerische Absichten. Gerade im Vergleich mit den USA zeige sich, dass ein offener Umgang mit Schwächen als Stärke begriffen werden könne.[26] Introspektion und Selbstreflexion und die kommunikative Flucht nach vorn sind heilsam, und nichts wirkt bei zu Guttenberg so selbstsicher wie der Umgang mit der vergangenen existenziellen Verunsicherung. Man hat es, so wirkt es in der zitierten

23 Vgl. hierzu Julian Müller, »›I was honestly just speaking as Robert‹ – Forms of sentimental leadership in contemporary German politics«, in: Heike Paul/Sarah Miriam Pritz (Hg.), *Sentimental State(s). Affective Politics of Order and Belonging,* Bielefeld: transcript 2025, S. 25–43; Julian Müller/Astrid Séville, »Menschen im Amt. Verletzbarkeit in der politischen Kommunikation der Gegenwart«, *Zeitschrift für Soziologie* (2025/24), S. 47–62; Astrid Séville/Julian Müller, *Politische Redeweisen. Ein Essay*, Tübingen: Mohr Siebeck 2024.

24 Wolfgang Koeppen, *Das Treibhaus*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2019 [1953].

25 Jürgen Leinemann, *Höhenrausch. Die wirklichkeitsleere Welt der Politiker*, München: Karl Blessing Verlag 2004.

26 Deininger/Linnartz, »Karl-Theodor zu Guttenberg«, S. 46.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Maischberger-Sendung aus dem April 2024, mit einer Form nahezu aggressiv-sendungsbewusster Enttabuisierung zu tun. Demgemäß meint zu Guttenberg:

> Ich habe den bescheidenen Willen, einen kleinen Beitrag zu leisten zur Verbesserung der gesellschaftlichen Debatten in unserem Land, dass wir in unserem Land ein klein wenig versöhnlicher miteinander umgehen. Ich sorge mich um den politischen Diskurs, um die Tonalität unserer Diskussionen.[27]

Damit wird zu Guttenbergs psychologisch versiertes Sprechen über das eigene Scheitern inmitten der Härten der Politik zu einem gesellschaftspolitischen Programm. Er, der Star, der schon zu seinen aktiven Amtszeiten die eigene Partei überstrahlte, hat sich ein überparteiliches Sprechen angeeignet, das jenseits aller Parteilinien einen robusten *Common Sense* behauptet und die Demokratie verteidigen will. Gerade weil er als ein (gefallener) *Star* spricht, prallen an zu Guttenberg kleinteilige Fragen ab; seine persönliche Geschichte und sein tiefer Fall dienen ihm als Ressource seiner überparteilichen Einsichten und seines nonkonformistischen Standpunkts. Zu Guttenberg schwebt weiterhin über uns normalsterblichen Bürger:innen – und ist doch genauso verletzlich, fehlbar und labil wie wir alle.

Richtigerweise führt zu Guttenberg mit Gregor Gysi den bereits erwähnten Gesprächspodcast, in dem auffällt, wie beide jenseits politischer Lager und frei von Ideologieverdacht miteinander diskutieren. Auch in zu Guttenbergs Kolumnen und Interventionen fällt ein solcher Tonfall ins Auge – Versöhnlichkeit und Nachsicht erscheinen als die Tugenden, die ein *verglühter Star* mit Anspruch auf Aufrichtigkeit und Glaubwürdigkeit einfordern und umsetzen kann. Am Ende kann dieser glücklich gescheiterte Politiker aus der Position des gesunden und geheilten Paulus und aus der Perspektive des vernünftigen und empathischen Außenseiters der deutschen Öffentlichkeit erklären: »Aber heute bin ich ein fröhlicher, ein gelassener Mensch.«[28] Die pathetische Heilsgeschichte des Karl Theodor zu Guttenberg soll dem Publikum auch eine demokratiepolitische Mahnung sein.

27 Ebd.
28 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Marilisa Reisert

Paris Hilton

Famous for being famous

Paris Hilton lesen: Das verspricht viel Glitzer, viel Pink, viel Blond. Eine Ästhetik der selbstermächtigten *Girlpower* sagen die einen – eine regressive, kapitalistische Weiblichkeitsimagination die anderen. Paris Hiltons schillernde Selbstinszenierung wird von den einen zum Idol, von den anderen zum Feindbild erklärt und legt dabei offen, wie diese ausgestellte Künstlichkeit fasziniert; zugleich anzieht und abstößt.

Wie beginnt man nun am besten, Hilton zu lesen? Fängt man mit ihrem Aufwachsen als milliardenschwere Hotelerbin und ihrem familialen Kontext an? Oder mit ihrem ersten TV-Format The Simple Life (2003–2007), in dem sie gemeinsam mit Nicole Richie ihren »plush lifestyle«[1] gegen das Leben auf einer Farm »literally in the middle of nowhere«[2] eintauscht? Wird sie nicht vielmehr unfreiwillig weltberühmt, als ihr Ex-Partner 2004 einen Racheporno unter dem infamen Titel *1 Night in Paris* veröffentlicht?[3] Handelt es sich bei Hilton, mit Chris Rojeks Kategorien gesprochen, um *ascribed, achieved* oder *attributed celebrity*?[4] Oder um alles zugleich?

Fest steht lediglich: Paris *ist* berühmt. Sie ist ein It-Girl, vermutlich sogar *das* It-Girl der frühen 2000er Jahre. Mit Phrasen wie »That's hot!« hat sie den Jargon, mit pinken Miniröcken und mit Strasssteinen besetzten Sonnenbrillen den Modegeschmack einer ganzen Generation geprägt. Ihr Chihuahua »Tinkerbell«, ob direkt auf dem Arm oder in der

1 The Simple Life. Ro-Day-O vs. Ro-Dee-O (USA 2003), S1, E1, 00:40.

2 Ebd., 08:23.

3 Helene Flachsenberg, »Es wird den Rest meines Lebens wehtun«, *Spiegel Panorama* 17.04.2021, https://www.spiegel.de/panorama/leute/paris-hilton-ueber-sextape-es-wird-den-rest-meines-lebens-wehtun-a-06add4f7-236a-47b5-a4f4-af528eb421e8 (Zugriff: 17.11.2025).

4 »Celebrity status comes in three forms: *ascribed*, *achieved* and *attributed*. Ascribed celebrity concerns lineage: status typically follows from bloodline. […] In contrast, *achieved* celebrity derives from the perceived accomplishments of the individual in open competition. […] However, achieved celebrity is not exclusively a matter of special talent or skill. In some cases it is largely the result of the concentrated representation of an individual as noteworthy or exceptional by cultural intermediaries. When this is so, it is *attributed* celebrity.« Chris Rojek, *Celebrity*, London: Reaktion Books 2001, S. 17–18.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Handtasche getragen, ist zum Grundbestand einer Ikonografie kitschiger Extravaganz avanciert, die nur entfernt an ebenso hundevernarrte Exzentrikerinnen wie Peggy Guggenheim erinnert. Die Zeitschrift *Stern* bezeichnet Hilton 2007 gar als »das einzig wahre It-Girl«[5], das wiederum den deutschen B- und C-Promis als Vorbild diene. Ähnlich stilisiert sich auch Hilton selbst zur Ursprungsfigur, wenn sie sich als Influencerin *avant la lettre* beschreibt: »I'm proud to be called the OG influencer.«[6] Hilton wird also einerseits, insofern sie als erstes It-Girl und damit als erste Influencerin gedacht wird, zum Archetypen; zugleich bleibt offen, wie sie in diese Position gekommen ist. Dieses leere Zentrum, um das sich das It-Girl konstituiert, ist auch der Formel aus den Boulevardblättern abzulesen, die Hilton anhaftet: *She's famous for being famous*.

Das scheint paradox. Wie soll man für das Berühmtsein berühmt sein? Doch indem in diesem Paradoxon die »Referenz […] genau die Operation [verwendet], die das Selbst konstituiert«[7], wird es selbstreferentiell – einer Beobachtung, der ich im Folgenden nachgehen werde. Denn anstatt danach zu fragen, was der Signifikant ›Paris Hilton‹ denn nun *bedeuten* soll, versuche ich stattdessen seine »spektakuläre Selbstreferenz«[8] nachzuvollziehen.

Jochen Venus hat gezeigt, wie Phänomene des Populären »das Prinzip der hermeneutischen Differenz [überschreiten], nach dem kulturelle Artefakte deutungsfähige und deutungsbedürftige Objekte sind, die als Vehikel einer hinter den Objekten liegenden Bedeutung fungieren.«[9] Anders als in einer deutenden Exegese, geht es meines Erachtens bei Hilton als Phänomen des Populären um die Oberfläche selbst, die kuratiert, ausgestaltet, inszeniert wird – ohne jedoch eindeutig lesbar zu werden.

5 Britta Schmeis, »Berühmt fürs Nichtskönnen«, *Der Stern* 27.11.2007, https://www.stern.de/lifestyle/leute/it-girls-beruehmt-fuers-nichtskoennen-3218628.html, (Zugriff: 17.11.2025).

6 Paris Hilton, *Paris. The Memoir,* London: HQ 2023, S. 19. Besonders eindrücklich wird das etwa an der Erzählung, dass sich Kendall Jenner, ihres Zeichens selbst It-Girl und Influencerin der 2010er Jahre, zu ihrem 21. Geburtstag Paris Hiltons' ikonisches silbernes Julien Macdonald Geburtstagskleid nachschneidern ließ, ebd., S. 20. »OG« ist ab den frühen Neunzigern als Abkürzung für »Original Gangster« verbürgt. »OG«, *Merriam-Webster.com Dictionary*, https://www.merriam-webster.com/dictionary/OG (Zugriff: 20.12.2025).

7 Armin Nassehi, »Luhmann und Husserl«, in: Oliver Jahraus et al. (Hg.), *Luhmann Handbuch*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2012, S.13–18, hier S. 16.

8 Jochen Venus, »Die Erfahrung des Populären. Perspektiven einer kritischen Phänomenologie«, in: Marcus S. Kleiner/Thomas Wilke (Hg.), *Performativität und Medialität Populärer Kulturen. Theorien, Ästhetiken, Praktiken*, Wiesbaden: Springer 2013, S. 49–74, hier S. 59.

9 Ebd., S. 52.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

What is »it«?

Die Zirkelstruktur zeigt sich eigentlich schon in der Bezeichnung ›It-Girl‹ selbst: What is ›it‹? Was bezeichnet das ›it‹ im It-Girl, worauf verweist es? Ein Blick in das *Oxford English Dictionary* verrät, das It-Girl sei »[a] woman who is very famous, fashionable, or successful at a particular time, esp. (chiefly U.S.) a glamorous, vivacious, or sexually attractive actress, model, etc.«[10]

Die Etymologie des Begriffs wird dann lediglich über dessen komposite Struktur aus ›girl‹ und ›it‹ erklärt. Was aber ›it‹ genau sein soll, bleibt noch immer unklar. Schlägt man ›it‹ selbst im *OED* nach, heißt es unter anderem, ›it‹ beschreibe »[the] thing previously mentioned, implied, or easily identified.«[11] Nur: Beim It-Girl steht nichts vor dem ›it‹. Welcher scheinbar offensichtliche Kontext bleibt hier also implizit?

»Previously mentioned« evoziert eine serielle Logik, der Ursprung des ›it‹ liegt zurück. Für Hilton lässt sich ein einzelner Initialmoment, eine einzelne Tätigkeit, ein ›Beruf‹, im Gegensatz zu anderen Stars, aber eben nicht ausmachen – sie entzieht sich dieser Vereindeutigung. ›It‹ wird damit entweder unbeschreiblich – als ein *je ne sais quois*, ein gewisses *Etwas*. Oder aber das ›It‹ wird mit weiteren Signifikanten gefüllt, wie es sich paradigmatisch am Ankündigungstext von Hiltons 2023 erschienener Autobiografie, *Paris, The Memoir* zeigt:

WHO PEOPLE SEE

Heiress. Party girl. Problem child. Selfie taker. Cover girl. Reality star.

WHO PARIS IS

Founder. Entrepreneur. Culture Creator. Innovator. Survivor. Activist. Daughter. Sister. Wife. Mom.

In Substantivketten werden ›falsche‹ Fremdzuschreibung und ›authentische‹ Selbstaussage kontrastiv gegeneinander ins Feld geführt – es ist *eigentlich* ganz anders, als es bisher schien, so geriert sich die neue Selbsterzählung.[12] Wer oder was Paris ›ist‹, lässt sich, so evoziert es die Aufzählung, nur durch diese Überfülle an Nomen beschreiben.

Die interessantere Frage ist aber doch vielleicht gar nicht so sehr, wer oder was Paris *ist*, sondern was Paris *macht*. Denn während sich andere Stars sehr wohl als »Schauspieler:innen«, »Musiker:innen«, »Royalty«

10 »It Girl, N.«, *Oxford English Dictionary*, https://doi.org/10.1093/OED/2042332964 (Zugriff: 20.12.2025).

11 »It, Pron., Adj., & N. (1)«, *Oxford English Dictionary*, https://doi.org/10.1093/OED/1126180543 (Zugriff: 20.12.2025).

12 Eine ähnliche Reihung findet sich auch auf Paris' Website: »Innovator, Podcast Host, Investor, TV Star, Advocate, Artist, and more…«, »About Paris«, *ParisHilton.com*, https://parishilton.com/about-paris/ (Zugriff: 17.11.2025).

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

oder »Politiker:innen« kategorisieren ließen, zeichnen sich sowohl Paris' Fremd- als auch ihre Selbstbeschreibungen durch begriffliche Opulenz aus: Paris ist nicht nur das *eine* oder das *andere,* ihr ›Beruf‹ ist das Spektakel selbst.[13]

Hilton bietet wortwörtlich immer etwas zu sehen: So kontrastiert ironischerweise schon das Cover der *Memoiren* dessen auf Authentizität pochende Selbstaussage (Abb. 1). Wir sehen Paris buchstäblich als *Cover girl*; die Ästhetik schließt an die frühen 2000er Jahre an: lange, wasserstoffblonde Haare, glitzernde Ohrringe in Herzform, rosa Hintergrund. Das Portrait liest sich gerade nicht als Referenz auf klassische Ikonografien von *Wife*, *Mom* oder *Activist*, wie sie kunsthistorisch verbürgt sind und/oder als Stilisierung auf Social Media zirkulieren,[14] sondern knüpft an die bekannte, hyperglatte Selbstinszenierung Hiltons an. Wir sehen Hilton hier nicht in erster Linie als Mutter oder Aktivistin, sondern vor allem als ›Paris Hilton‹ in Szene gesetzt. Viel interessanter noch: Hilton ist im Vordergrund der rechten, unteren Bildhälfte zu sehen, schaut aber aus dem linken Bildrand und somit die Betrachtenden nicht direkt an. Die linke Bildhälfte zeigt eine Spiegelung, eine Dopplung ihres Konterfeis.

Das liest sich einerseits als Verweis auf die vom Ankündigungstext beschworene janusköpfige Perspektivenfrage: ›Who People See‹ ist nicht ›Who Paris is‹. Andererseits spielt das Cover ironisch auf Narziss an, denn Paris schaut sich ja gerade nicht selbstverliebt an, sondern wendet dem Spiegel den Rücken zu. Doch darüber hinaus zeigt die Fotografie: Hier gibt es kein ›hinter‹ der Oberfläche, hier gibt es nur Spiegel.

Diesen Spiegel hält Hilton nun auch metaphorisch jener nach Authentizität gierenden Rezeptionshaltung vor, die versucht, ›dahinter‹ zu kommen; einen voyeuristischen Blick auf die ›echte‹ Paris zu erhaschen. Zwar geriert sich der Text als Offenbarungsgeschichte (»the truth about the woman you think you know«),[15] verspricht unverstellte Einblicke, etwa in Paris' Leben mit ADHS-Diagnose, ihre Familienkonstellationen oder den Missbrauchsskandal um die Schule Provo Canyon, doch zugleich verwehren sich die *Memoiren* dem Lüften aller Geheimnisse, wenn es am Ende in einer direkten Ansprache der Leser:innen heißt: »I have secrets

13 Jovana Reisinger, *Pleasure*, Berlin: park x ullstein 2024, S. 139.

14 Dabei bietet das Internet sehr viel Raum für derlei Selbststilisierungen, denkt man beispielsweise an → Beyoncés berühmte fotografische Inszenierung als schwangere Muttergottes oder an die Sauerteigbrot-backenden #tradwifes wie → Hannah Neeleman auf Instagram.

15 Eine ähnliche Erzählhaltung legt auch die Dokumentation »This is Paris« an den Tag, die bereits 2020 erscheint. Die Infobox unter dem Video verkündet: »Wir dachten, wir kennen Paris Hilton. Wir lagen falsch.« Auf YouTube: Die wahre Geschichte von Paris Hilton. This Is Paris Offizielle Dokumentation (USA 2020, R: Alexandra Dean), https://www.youtube.com/watch?v=wOgoTY1jG3w (Zugriff: 20.12.2025).

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

like every other woman in the world.«[16] So wird einerseits mit Authentizität kokettiert, aber am Ende doch die Oberfläche reinstalliert, die schon das Cover illustriert: Der versuchte Blick ›hinter‹ die Kulissen wird zum Blick in den Spiegel.

Pink goes with everything: Spiegelnde Oberflächen

Denn die Lust am Spektakel ›Paris Hilton‹ ist doch vor allem eine *an der Oberfläche selbst*. Schließlich ist das, wofür Hilton bekannt ist, nun einmal gerade die von ihr geprägte Ästhetik, eine ikonische, popkulturelle Weiblichkeitsimagination. Dabei lassen sich ihre Vorläuferinnen bis in die 1920er Jahre zurückverfolgen: Eine hyperfeminine, extravagante und exzessiv kuratierte Oberfläche wird schon hier gerne in Kombination mit mangelnder Intelligenz, mindestens jedoch großer Naivität erzählt. So lässt sich Hilton mühelos in das Stereotyp des ›dummen Blondchens‹ einreihen, das von Anita Loos' Roman *Gentlemen prefer Blondes. The Illuminating Diary of a Professional Lady* (1925) und dessen ikonischer Verfilmung mit Marilyn Monroe als Lorelei Lee (1953) über den Teenie-Film Legally Blonde (USA 2001, R: Robert Luketic), bis zu den zeitgenössischen Pop-Alben Sabrina Carpenters variiert wird.[17]

Zugleich weist Hiltons Ästhetik den spezifischen historischen Index des neuen Millenniums auf: »Pink, tight-fitting clothes, exposed thongs, Playboy logos and glitter embellishments«[18] sind die Insignien des ›It-Girls‹ der frühen 2000er Jahre.[19] Charlotte Knowles und Filipa Melo Lopes fassen die gegenwärtige Renaissance dieser Ästhetik unter dem Terminus

16 Hilton, *Paris. The Memoir*, S. 327.

17 Der Bezug zum Film Clueless (USA 1995, R: Amy Heckerling) wird von Hilton ganz explizit als Vorgabe für ihre Rolle in The Simple Life genannt. Sie erzählt: »Well, Fox contacted me and said we want to do a show that's like *Green Acres* meets *Clueless*, we want you to play this kind of blonde airhead, Nicole, you're gonna be the troublemaker.« Daraufhin habe »the world assumed that's who I really was«, Virgin Radio UK, »Paris Hilton Opens Up And Shares Her Real Story In ›Paris: The Memoir‹«, *YouTube* 17.03.2023, https://www.youtube.com/watch?v=QFC_OyhdB38 (Zugriff: 17.11.2025), 08:36 und 09:33.

18 Charlotte Knowles/Filipa Melo Lopes, »How to dress like a feminist: a relational ethics of non-complicity«, *Inquiry. An Interdisciplinary Journal of Philosophy* (2023), S. 1–38, hier S. 1.

19 Diese Ästhetik wird entweder lächerlich gemacht oder dafür kritisiert, »objectification and excessive care« zu betreiben, Knowles/Lopes, »How to dress like a feminist«, S. 3. Knowles und Lopes schlagen hingegen einen Ansatz vor, der weniger die Kleidung an sich als einen relationalen Bezug, die »*relation* with […] clothes« in den Fokus nimmt, ebd. S. 32.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»Bimbocore« – einem Kompositum aus dem Begriff »Bimbo«, der während der 1920er Jahre in den USA als Bezeichnung für die Imagination einer einfältigen, aber sexuell attraktiven Frau popularisiert wurde, und »core«, womit der zeitgenössische Internetslang in etwa das fasst, was Venus als »Stilgemeinschaften«[20] beschrieben hat. Die Autorinnen weisen darauf hin, dass dieses ästhetische Programm hypostasiere, was von diversen feministischen Positionen seit langem Kritik erfahre, nämlich: »restrictive and oversexualizing clothes, an obsession with appearance, and a narcissistic revelling, in simply existing as a woman in the world with a body on display.«[21]

Jovana Reisinger hingegen hebt in ihrem 2024 erschienenen Buch *Pleasure* zum Lob dieser ›Tussi‹-Ästhetik – wie sie es nennt – an. Die Bezeichnung ›It-Girl‹ sei, so Reisinger, »die erstrebenswerteste [Auszeichnung] von allen«[22] und die ›Tussis‹ setzten »kulturelles und soziales Kapital sehr bewusst ein in ihrem subversiven Umgang mit den Klischees über die Frau.«[23] Folgt man dieser Annahme, so ergäbe sich durch die klischierte Performance von Weiblichkeit ein widerständiges Potenzial.

Wie lässt sich diese Ästhetik denn nun lesen? Ist sie in ihrer Hypostase ›kitschiger‹ Weiblichkeit ›Komplizin des Patriarchats‹ oder doch emanzipativ-subversive Kraft?

Der amerikanische Literaturwissenschaftler Fredric Jameson hat über die »Ideologie der Form« nachgedacht und postuliert, dass »form […] immanently and intrinsically an ideology in its own right«[24] sei. Dass

20 »Die Selbstreferenz populärer Kulturen konstituiert (und stimuliert!) – und zwar gemäß ihres ästhetischen Prinzips – ein selbstähnliches Formenrepertoire. Wann immer populäre Kulturen einen Aufmerksamkeitserfolg erzielen, kristallisiert an diesem Erfolg sofort ein Konvolut ähnlicher Produkte. Jedes Faszinosum geht unmittelbar in Serie, strahlt aus, metastasiert und bezieht immer mehr Rezipienten in die spezifische Form spektakulärer Selbstreferenz ein. Auf diese Weise emergieren Stilgemeinschaften normalisierten Spektakels.« Venus, »Die Erfahrung des Populären«, S. 67.

21 Knowles/Lopes, »How to dress like a feminist«, S. 2.

22 Reisinger, *Pleasure*, S. 129.

23 Ebd., S. 133.

24 Fredric Jameson, *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca: Cornell University Press 1981, S. 127.
Susan Sontag problematisiert diese Spaltung von Inhalt und Form, indem sie darauf hinweist, dass diese Trennung selbst historisch und kulturell zu situieren ist: »The fact is, all Western consciousness of and reflection upon art have remained within the confines staked out by the Greek theory of art as mimesis or representation. It is through this theory that art as such – above and beyond given works of art – becomes problematic, in need of defense. And it is the defense of art which gives birth to the odd vision by which something we have learned to call ›form‹ is separated off from something

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Formen nicht ›unpolitisch‹ verstanden werden, scheint ebenso für Hilton zu gelten: Auch hier wird über ihre ästhetische Selbstinszenierung eine politische Lektüre versucht – und doch werden zwei völlig gegensätzliche Lesarten vorgeschlagen.

In dieser Ambivalenz wird die Frage des Verhältnisses von Inhalt und Form auf die Spitze getrieben: Denn die Oberfläche drängt sich pink, blond, grell, glatt, glitzernd auf – ohne sich jedoch vereindeutigend festschreiben zu lassen. An Hilton zeigt sich, wie sich eine Ästhetik *an sich* nicht als affirmativ, als subversiv, als ironisch, als queer etc. deuten lässt. Als ›reine‹ Oberfläche, die spiegelnd auf sich selbst verweist, lässt sie sich weder im Sinne des einen Feminismus *per se* als stereotyp und affirmativ diffamieren noch im Sinne des anderen Feminismus *per se* als subversiv und selbstermächtigt glorifizieren.

Folgt man der Metapher des Spiegels, wäre damit die produktivere Lesart, nicht hinter, sondern in den Spiegel schauen zu wollen: Das heißt einerseits, nachzuvollziehen, wie das ›It-Girl‹ als popkulturelles Phänomen selbstreferenziell wirksam wird; wie sich ihr »Sinn in ihrer Performanz […] erfüllt«[25], und andererseits selbst in den Spiegel zu schauen und das eigene Sehbegehren zu befragen. Denn wie wir Hilton *lesen*, sagt vermutlich mehr über uns selbst als über Paris Hilton aus, die sich offensichtlich zu komplett konträren Deutungen anbietet.

That's hot! – Spektakuläre Selbstreferenz

Als Beispiel für Hiltons spektakuläre Selbstreferenz lässt sich die 2021 erschienene Netflix-Kochshow *Cooking with Paris* heranziehen. Hier lädt Paris verschiedene Promis, etwa Kim Kardashian, Demi Lovato oder ihre Schwester Nicky Hilton zu sich nach Hause ein und kocht mit ihnen gemeinsam verschiedenste Gerichte aus ihrem handgeschriebenen, pink glitzernden Kochbuch.

Die kulinarische Seite dieses Formats amüsiert vor allem durch Hiltons Tollpatschigkeit. Hier soll man – im Gegensatz zu anderen Kochshows – nichts lernen, keine Fähigkeiten bewundern, hier soll man unterhalten werden. Das zeigt sich auch über die Kostüme und Requisiten der Show, denn in jeder Episode führt Hilton vor, wie ungeeignet ihre Kleidung zum Kochen ist – vom weißen Kleid über immer wiederkehrende, fingerlose Spitzenhandschuhe bis hin zum Glitzerdress, dessen Ärmel so eng geschnitten sind, dass sie ihre Küchengeräte darin kaum bedienen

we have learned to call ›content,‹ and to the well-intentioned move which makes content essential and form accessory.« Susan Sontag, *Against Interpretation*, London: Vintage 1994, S. 4.

25 Venus, »Die Erfahrung des Populären«, S. 52.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

kann.[26] Hier bestätigt sich, was Reisinger schon für Hiltons erstes TV-Format *The Simple Life* postuliert hatte: »Wenn Paris und Nicole in ihrer TV-Sendung ahnungslos in Designerklamotten rumstehen, […] [tragen] die beiden eigentlich die ideale Kleidung für ihre Arbeit, das Schauspiel, das Spektakel«.[27] So ist auch fast zwanzig Jahre später Hiltons ›Beruf‹ eben nicht das Kochen, sondern das Medienspektakel selbst.

Dabei verweist sie immer wieder auf sich selbst – bei *Cooking with Paris* etwa über die Schürze, die sie in der Werbekampagne für die Kochshow trägt. Auf dem schwarzen Stoff steht in pinken Lettern, die den bekannten Barbie-Schriftzug der Firma Mattel zitieren: »That's hot!« (Abb. 2) Eine Exklamation, in der einerseits die Mahnung an eine naive, unfähige Köchin anklingt (»Careful! That's hot!«), andererseits aber als ein weiteres Selbstzitat lesbar wird, handelt es sich doch bei »That's hot!« um eben die Phrase, mit der Hilton in den frühen 2000ern berühmt wurde.

Dieses Selbstzitat performt das, was Venus dem Populären in seiner »spektakuläre[n] Selbstreferenz«[28] attestiert hat:

> Spektakuläre Selbstreferenz konstituiert sich in der Erfahrung einer figurativen Praxis, die unausweichlich anziehend, also spektakulär sein soll, dabei aber nur ihresgleichen darstellt und in diesem Sinne selbstreferenziell ist.[29]

Das Phänomen ›Paris Hilton‹ lässt sich also nicht in einer Verweisstruktur auf Tiefer- oder Dahinterliegendes begreifen, sondern wird selbstreferentiell wirksam: *Paris is Paris*. Dass dieses Erzählprinzip *spektakulär* funktioniert, dass es Faszinationen generiert, zeigt sich nicht zuletzt an den über 26 Millionen Followern Hiltons auf Instagram.

Es bleibt jedoch die Frage offen, was daran genau spektakulär ist. Oder, anders gefragt: Warum schauen wir uns das an? Einerseits bedient Paris Hilton ein voyeuristisches Begehren, das um ihre Partygirl-Vergangenheit weiß und danach giert, ›hinter‹ ihre Fassade zu sehen. Zugleich bleibt stets die Verunsicherung: Was dürfen, sollen, müssen wir glauben? Wieviel ist an dieser Blondine wirklich ›dumb‹? Ist die »Baby Voice«[30] wirklich

26 Andrea Dworkin hat schon in den 1970er Jahren radikalfeministisch postuliert, dass Kleidung das Körperverhalten von Frauen vorgebe: »For example, we have seen how the romantic ethos is related to the way women dress and cosmeticize their bodies and how that behavior regulates the literal physical mobility of women.« Andrea Dworkin, *Woman Hating*, New York: Dutton 1974, S. 155.

27 Reisinger, *Pleasure*, S. 139.

28 Venus, »Die Erfahrung des Populären«, S. 53.

29 Ebd.

30 Jovana Reisinger, »Die subversive Kraft der Tussi, oder : In Barbiecore gegen das Patriarchat«, *Vogue* 17.09.2022, https://www.vogue.de/mode/artikel/subversive-kraft-der-tussi-barbiecore-feminismus-jovana-reisinger (Zugriff : 17.11.2025).

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 1: Cover der britischen Hardcover-Erstausgabe von Paris Hilton, »Paris: The Memoir«. *London: HQ, 2023, ISBN 978-0-00-852446-3. Coverabbildung: Randee St Nicholas. Cover-Design: Renata De Oliveira. Das Coverbild wurde für die amerikanische und die deutsche Ausgabe übernommen.*

nur »Werkzeug«[31], die »Unwissenheit«[32] nur »Pose«[33]? Wie sollen wir ihre extravagante Ästhetik denn nur *verstehen*? Das erzeugt Spannung, immer neue Medienformate, immer neue Verweise – auf sich selbst.

Zugleich werden wir von Hilton selbst in unserem Rezeptionsmodus vorgeführt, der Gesicht und Maske unbedingt unterscheiden will, der ›hinter‹ die Oberfläche gelangen und verstehen möchte. Paris Hilton verweigert sich *einer* Deutung, sie ist *spectaculum,* Schauspiel, aber auch *speculum*, Spiegel. Denn der Blick in den Spiegel heißt auch: die eigene Rezeptionshaltung, die eigenen Deutungsprämissen, die eigene Position zu sehen. Diejenigen, die fasziniert sind von Hiltons Ästhetik, lesen sie als feministische ›Tussi‹, die als Verstellungskünstlerin ökonomisch erfolgreich mit Geschlechterstereotypen kalkuliert. Diejenigen, die diese Ästhetik abstößt, lesen die schillernd kuratierte Oberfläche als antifeministische, inhaltslose und um sich selbst kreisende Nabelschau.

Ich habe versucht, Paris Hilton weder als das eine noch als das andere zu lesen, sondern eine dritte Perspektive vorgeschlagen, die ihre Selbstreferenz im Sinne des Populären nachvollzieht. Damit würde sich an Hilton vor allem ein gegenwärtiges Begehren *an der Oberfläche selbst* zeigen: Nicht trotz, wegen oder ›hinter‹ ihrer glitzernden, pinken, blonden Selbststilisierung generiert sich das ›It-Girl‹, nein, das ›It‹ ist letztlich die Selbstreferenz auf die eigene Oberfläche. Was ›Paris Hilton‹ als Figur zusammenhält, sind eben gerade nicht die Substantivketten – Mother, Entrepreneur, Influencer, DJ, Philanthropist – sondern ihr *ästhetischer* Selbstentwurf: Paris ohne Pink geht nicht.

31 Ebd.
32 Ebd.
33 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 2: Standbild aus der Netflix-Autoplay-Vorschau in der Netflix-Suchzeile (12Sek), Cooking with Paris *(USA 2021) https://www.netflix.com/title/81312532 (Zugriff: 28.05.2026).*

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Martin Lüthe

Michael Jordan

The Shot oder »MJ, 23 Ways to Make You Pay!«

Es ist der 7. Mai 1989, es sind noch drei Sekunden auf der Spielzeituhr in Clevelands Richfield Coliseum, dem Heimstadion der NBA-Mannschaft Cavaliers, wo ebendiese, obwohl favorisiert, einen Punkt Vorsprung gegen den Außenseiter Chicago Bulls verteidigen müssen. Drei Sekunden später ertönt die Schlusssirene, der so genannte Buzzer, und es wirkt so, als sei nicht nur das Ende der Saison der Cavaliers besiegelt, sondern als hätte Michael Jordan soeben nahezu im Alleingang die ganze Dekade der 1980er Jahre zum Abschluss gebracht. In den Vereinigten Staaten wird das, was in den drei Sekunden dazwischen passiert ist, auf zwei Silben und zwei Worte verdichtet: »the shot«! Zu Deutsch: der Schuss! Im Basketballjargon hat »Schießen« die Bezeichnung des Wurfes und Werfens auch hierzulande vollkommen ersetzt; Basketballer:innen werfen nicht, sie schießen. Wahrscheinlich lässt sich diese Bewunderung ausdrückende Verdichtung am besten mit der komplizierten Formel »die Mutter aller Würfe/Schüsse« ins Deutsche übersetzen. In der Sportgeschichte ist dieses Phänomen vielleicht am ehesten mit der legendären »Hand Gottes« Diego Maradonas zu vergleichen. Ähnlich wie »the shot« verdichtet auch »die Hand Gottes« eine komplexe, spielentscheidende Situation auf wenige Worte, auch wenn die »Hand Gottes« das Metaphysische bemüht, um einen Betrug zu legitimieren. »The shot« soll vielmehr heißen, dass dieser Wurf als Schablone dienen muss, dass er Ausgangspunkt allen basketballerischen Tuns zu sein vermag: die Quelle, die Blaupause, der Schuss.

Bemerkenswert an diesen drei Sekunden Sportgeschichte ist überdies: Die Bezeichnung »the shot« legt nahe, dass »der Schuss« begründet, wie und warum Michael Jordan zum globalen Sportstar der 1990er Jahre avancierte und doch – würde ich vermuten – ist es gar nicht unwahrscheinlich, dass die gegenwärtige Leser:in dieses Textes von »the shot« noch nie etwas gehört hat, aber natürlich Michael Jordan kennt. Wenn Sie sich nun die Mühe machen und »the shot« googlen und eines der vielen Videos dieser drei Sekunden finden, könnte zusätzlich eine leichte Enttäuschung einsetzen: Zu wenig spektakulär, nicht maximal kinetisch mutet die Bewegung knapp 40 Jahre später an, besonders gemessen an der Strahlkraft des Stars Michael Jordan und der jüngeren Entwicklung des Sports innerhalb der NBA mit immer spektakuläreren

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Einzelaktionen der Spieler. Aber genau deshalb lässt sich diese Szene hier gut anführen, um über Michael Jordan als globalen Sportstar zu schreiben, schließlich mag die Bezeichnung Sportstar selbst schon (bewusst) irreführend gewählt sein. Vielmehr, so soll verdeutlicht werden, begründet sich das *Stardom* (englische Aussprache), das wörtliche »Stern-Sein«, Jordans eben genau damit, dass er wie nur wenige Sportler:innen in der Geschichte die Sphäre des Sports selbst hinter sich zu lassen wusste. In der Art und Weise, wie Jordan zur Marke und zum Produkt geworden ist, fungiert er gewissermaßen als Proto-Influencer der Dekade, im Zuge derer die Digitalisierung und die digitale Vernetzung langsam, aber sicher für weite Teile der Welt spürbar wurde. Naomi Klein beschreibt diesen Trend zur Verschmelzung »von Marken und Markenperson« bereits im Jahre 2000. In diesem Zusammenhang verdeutlicht Jordan gut, wie »bereits vor dem Zeitalter der digitalen Influencer:innen eine wechselseitige Entgrenzung zwischen Branding und Kultur befördert« worden ist.[1] Entsprechend einer zentralen Eigenschaft von Sternen strahlte Jordan wie kaum ein anderer als Mensch und Marke in den 1990er Jahren von oben auf uns herab – und wird folgerichtig nicht selten als der berühmteste Mensch dieses Jahrzehnts bezeichnet.

Als Teil der so genannten »Critical Sports History« ist viel über das Phänomen Michael Jordan und dessen Ikonisierung geschrieben worden, und es sind meist drei Achsen, entlang derer die popkulturelle Bedeutung Jordans als einzigartig etabliert wird: 1.) stellt Michael Jordans »blackness«, sein »Schwarz-Sein«, eine spezifische Herausforderung (und Chance) für seine Rolle als Star der 1990er Jahre dar, und 2.) wird Jordan im Laufe der 1990er Jahre fester Bestandteil der materiellen Konsumkultur; anders formuliert wird er – im Wortsinn – zur Marke, zu einem Logo (dem »Jumpman«), zu einer Sportschuh-Serie. Dies passiert 3.) in genau jenem Moment, in dem die Globalisierung des Warenverkehrs auch dank des Untergangs des sozialistischen Ostblocks ein neues Level erreicht und das Wort »Globalisierung« als Teil eines öffentlichen Diskurses zur Beschreibung der Gegenwart avanciert. Diese Beobachtungen sind miteinander verwoben, und es macht daher Sinn, die Produktivität der Marke Jordan und der Schuh-Serie »Air Jordan« auch vor dem Hintergrund einer globalen Sehnsucht nach einem »Black Star« zum Ende des letzten Jahrtausends zu verstehen.[2]

Im Folgenden will ich versuchen, Jordan als Black Star der 1990er Jahre entlang dieser drei Achsen genauer zu analysieren und argumentiere

1 Tanja Prokić, *Alltag als Arbeit: Wie Influencer:innen unser Selbstbild verändern*, Ditzingen: Reclam 2026.

2 Ich benutze die Formulierung Black Star hier bewusst auch im Rekurs auf den langanhaltenden und andauernden transnationalen Kampf für Bürgerrechte »schwarzer Menschen«, wie er eindrücklich von Jacqueline

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

hierbei dafür, dass sich die globale Sichtbarkeit des Sterns Michael Jordan und dessen erfolgreiche Kommodifizierung nicht ohne die gleichzeitige Kommodifizierung, Fetischisierung und Disziplinierung Schwarzer Körperlichkeit im Kontext der immensen globalen Sichtbarkeit der Hip-Hop-Kultur in der letzten Dekade des 20. Jahrhunderts verstehen lässt – in diesem Sinne wird Jordan also nicht nur zu einem globalen Sportstar oder Star, sondern zu einem globalen »Black Star«, der unter anderem »Schwarz-Sein« selbst konsumierbar macht. Zunächst soll der Stern Jordan als Ort des Konsums der Basketballkultur verstanden werden, bevor ich im abschließenden zweiten Teil noch kurz auf die 1990er Jahre und die Kontexte von urbaner, Schwarzer Hip-Hop-Kultur eingehe, um das Phänomen Jordan auf unserer Sternenkarte genauer zu markieren.

»It's Gotta be the Shoes«: Michael »Air« Jordan und der Anfang von Athleisure

Obwohl ihm bereits 1989 »the shot« gelungen ist, gewinnt Michael Jordan zum ersten Mal im Jahre 1991 mit den Chicago Bulls eine so genannte »world championship« im Basketball, indem er und seine Bulls in der Finalserie der National Basketball Association (NBA) die Los Angeles Lakers besiegen. Etwas pathetisch ließe sich schreiben, dass für die Basketballwelt eine Zeitenwende eigentlich erst am Ende dieser Finalserie 1991 vollzogen ist: Die Lakers und ihr scheidender Superstar Irvin »Magic« Johnson werden von den Bulls in der Finalserie dominiert, und der folgende Rücktritt Johnsons macht die Bulls (und die Stadt) Chicago nun zum Zentrum des professionellen Männer-Basketballsports in den Vereinigten Staaten und der Welt.

Und die Welt interessiert sich immer mehr für die NBA, während die NBA selbst immer stärker in die Welt blickt und versucht, weniger eine nationale als eine internationale Liga für den Basketballprofisport

Dowd-Hall beschrieben worden ist; vgl. Jacqueline Dowd-Hall, »The Long Civil Rights Movement and the Political Uses of the Past«, *The Journal of American History* 4 (2005/91), S. 1233–1263. »Black Star« ist der Name der von Marcus Garvey gegründeten Flotte, die dabei helfen sollte, afroamerikanische Menschen ab dem Jahre 1919 nach Afrika zurückzubringen, damit ihnen Freiheiten und Bürgerrechte zuteilwerden konnten. Das Rap Duo »Black Star« (Mos Def & Talib Kweli) nennt sich ab Mitte der 1990er Jahre ebenso und rekurriert in dem Song »Astronomy (8th Light)« auf die politische Dimension der Idee von schwarzen Sternen. Vgl. Mos Def/Talib Kweli, »Astronomy (8th Light)«, *Mos Def & Talib Kweli Are Black Star*, Rawkus 1998. Vgl. hier den Beitrag zu → David Bowie, wo es in einem gänzlich anderen Kontext wohl auch um »Black Star« gehen wird.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

darzustellen. Als die FIFA im Jahre 1988 angekündigt hatte, die Fußballweltmeisterschaft der Männer im Jahre 1994 in den Vereinigten Staaten stattfinden zu lassen, wurde deutlich, dass auch die großen internationalen Sportverbände einer Idee von Globalisierung folgten, für die der jeweils vertretene eigene Sport als Marke gefasst wurde. Die WM 1994 sollte den Profifußballsport der Männer in den USA populärer machen und womöglich dafür Sorge tragen, dass das verhältnismäßige Desinteresse der nordamerikanischen Sportöffentlichkeit am globalen Fußballspiel abgeschwächt würde. Die so genannten »big four« des Männer-Profisports, also die großen Vier, dominierten schließlich die Fernsehkanäle und den Warenkonsum von Sport- und Fanartikeln in Nordamerika: Baseball, American Football, Basketball und Eishockey. Die Ankündigung der FIFA zur WM-Vergabe nach Nordamerika verdeutlicht das Ausmaß, mit dem Sportverbände versuchten, die globale und nationale Gemengelage des Sportes markt- und medienwirtschaftlich zu ihren jeweiligen Gunsten zu beugen. Die NBA wusste sich Anfang der 1990er Jahre zu helfen und erfand gewissermaßen zu den Olympischen Sommerspielen 1992 ein so genanntes »Dream Team« von Basketballern aus der eigenen Profiliga. Waren Spieler und Funktionäre vorher stets skeptisch gewesen, was die Entsendung von Profis zum olympischen Basketballturnier anging, so zeigte sich der damalige ranghöchste Funktionär der Liga, David Stern (engl. Aussprache), durchaus interessiert daran, mittels dieser Traummannschaft bei den Spielen im katalanischen Barcelona die eigene Liga in der Welt noch sichtbarer zu machen. Die Mannschaft gewann neben der Goldmedaille tatsächlich auch immens an medialer Aufmerksamkeit, und die verschiedenen Stars der Liga bildeten ein Team, das dem Rest der Welt verdeutlichte, dass die NBA ein eigenes Niveau im Basketball verkörperte. Das »Dream Team« fungierte also genau in dem Sinne, wie es sich David Stern und andere ausgemalt hatten: Die Mannschaft machte das olympische Basketballturnier zum Medienevent und repräsentierte den Sport und die Marke NBA im besten Sinne.

Es ist an dieser Stelle wichtig zu explizieren, dass mir bewusst ist, dass der Fokus auf Michael Jordan der Logik von hegemonialem Sport folgt, die ihrerseits meist den Profisport der Männer als Medien- und Öffentlichkeitsereignisse in den Blick nimmt. Markovits und Rensmann haben zum kritischen Verständnis hegemonialer Sportkultur gute Vorarbeiten geliefert, auch wenn sie selbst die Idee der Hegemonie erst spät (und vielleicht unzureichend) problematisieren.[3] Ich versuche hier ausdrücklich nicht, die Geschichte des Basketballs über die Person Michael Jordan zu begreifen; Basketball stellt einfach den Kosmos dar, in dem Jordan zum

3 Andrei S. Markovits/Lars Rensmann, *Gaming the World: How Sports Are Reshaping Global Politics and Culture*, Princeton: UP 2013.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Star wird – daher interessiert mich der Sport als initiale Bedingung für Jordans weltweite Sichtbarkeit und seinen Ruhm.[4]

Dass das »Dream Team« den Sport und die Liga auf diese Weise zu verkörpern wusste, folgte hierbei nur konsequent den jüngsten Entwicklungen, für die Michael Jordan Ende der 1980er Jahre und Anfang der 1990er Jahre wohl wie kein zweiter steht. Schließlich hatte Jordan, wie mittlerweile auf Spielfilmlänge popularisiert, im Oktober 1984 einen der weitreichendsten Sportverträge der Geschichte mit dem Sportartikelhersteller Nike unterschrieben. Der Kulturhistoriker Walter LaFeber nennt diese Partnerschaft schlicht die »unholy alliance« (2000), und es ist weitgehend bekannt, dass die Kooperation zwischen Nike und Jordan alle Erwartungen auf beiden Seiten bei weitem übertraf. Es ist und bleibt notwendig herauszustellen, dass die Produktionsweise und -bedingungen für die Air Jordan Sneakers spätestens seit Mitte der 1990er Jahre in der Kritik stehen. Nikes Firmenpolitik folgt einem vergleichbaren Modell wie Franchising: Der Konzern lizensiert die Schuhproduktion an Produzierende überall auf der Welt. Dies hat den Effekt, dass Nike keine einheitlichen Arbeits- und Arbeitsschutzbedingungen in den Produktionsstätten gewährleistet oder gewährleisten muss, da die Schuhproduktion, juristisch gesehen, nicht von Nike selbst erfolgt. Spätestens seit Anfang der 1990er Jahre schloss Nike diese Lizenzverträge überwiegend mit Produzent:innen in Ländern ab, die besonders billig produzieren konnten. Diese Praxis hat sich seitdem im globalisierten Warenkapitalismus als gängig durchgesetzt, und die Marge beim Verkauf jedes einzelnen »Air Jordans« dürfte entsprechend hoch sein, da es sich um einen dezidiert hochpreisigen Sneaker handelt.[5] Bereits im ersten Verkaufsjahr, 1985, verkaufte Nike Schuhe im Wert von circa 123 Millionen USD, obwohl die Firma selbst nur mit einem Verkaufswert in Höhe eines einstelligen Millionenbetrags gerechnet hatte.

Neben der marktwirtschaftlichen Innovation und radikalen Ausnutzung einer globalisierten Produktionswirtschaft trugen mindestens zwei weitere Faktoren zum Erfolg der Marke Jordan bei: Zum einen hielt die sich wandelnde Kleidungsästhetik in der Jugend- und Arbeitskultur einen neuen Möglichkeitsraum für das Tragen von Sportschuhen bereit, und zum anderen bewarb Nike die Jordan-Schuhlinie auf innovative und effektive Art und Weise. Während es heute mehr oder weniger alltäglich ist, Sportschuhe auch jenseits des Sports zu tragen, war dies in

4 Einen ähnlichen Zugriff in Bezug auf Jordan und Basketball wählen David Halberstam, *Playing for Keeps: Michael Jordan and the World He Made*, New York: Random House 1999 und Walter LaFeber, *Michael Jordan and the New Global Capitalism*, New York: Norton 2000; für eine originelle Geschichte des Basketballs anhand von Turnschuhen vgl. Russ Bengtson, *A History of Basketball in Fifteen Sneakers*, New York: Workman 2023.

5 LaFeber, *Michael Jordan*, S. 5ff.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

den 1970er und 1980er Jahren noch weniger der Fall. In den Vereinigten Staaten entwickelte sich im Laufe der 1980er Jahre eine veritable Sneaker-Kultur, was sich wohl auch durch die Rapgruppe Run DMC versinnbildlichen lässt, die 1986 den Song »My Adidas« als Hommage an ihr identitätsstiftendes Schuhwerk veröffentlichte.[6] Das, was protosoziologisch auch »lifestylization« genannt wurde, also eine Entwicklung zur Stilisierung eines Selbst mittels eines Lebens- und Konsumstils und nicht mehr über die traditionellere Zugehörigkeit zu einer sozialen Klasse, Berufs- oder Religionsgemeinschaft oder gar eines bestimmten Ortes, vollzog sich mit einiger Vehemenz in den 1980er und 1990er Jahren. Dies geschah vielleicht auch deshalb, weil die televisuelle Medienkultur dieser Zeit von der Idee des konsensorientierten Broadcastings zu einer Logik des so genannten »narrow-castings« übergegangen war: Lebensstile und Altersgruppen erhielten eigene Spartensender und Programme, so dass die Werbung wesentlich zielgruppenfokussierter geschaltet werden konnte.[7]

»Air Jordans« wurden zum Inbegriff dieses Trends hin zu Lebens- und Konsumstilen – und die Fernsehwerbung untermauerte dies. Der US-amerikanische Erfolgsregisseur Spike Lee unterstützte Nike und Jordan für eine Werbekampagne ab Ende der 1980er Jahre, für die er eine Filmfigur aus seinem Oeuvre, den »streetsmarten« Mars Blackmon, Michael Jordan zur Seite stellte und neben dem Schuh als Konsumartikel auch das Basketballspiel und Michael Jordan selbst auf quasi-religiöse Weise inszenierte und ästhetisierte. In einer dieser Werbungen insistiert der von Spike Lee selbst gespielte Blackmon, »It's gotta be the shoes«, also dass es an den Schuhen liegen muss, dass Michael Jordan so elegant und erfolgreich Basketball spielen kann, während Jordan selbst dies konsequent leugnet. Das Wort »shoes« wird den Zuschauer:innen wie ein Refrain in dem 30 Sekunden langen Werbeclip ein Dutzend Mal entgegengeworfen, und Spike Lee hält die Schuhe mehrmals für Close-ups direkt vor die Kameralinse, wo sie mit einem Spotlight ausgeleuchtet werden. Im Hintergrund hängt dabei meist ein ebenfalls angestrahlter Basketballkorb in einer ansonsten abgedunkelten Turnhalle. Jordans Körper wird ebenfalls immer wieder in Close-ups in seine Einzelteile zerlegt. Auf diese Weise versucht die Werbung innerhalb von 30 Sekunden dafür zu sorgen, dass Michael Jordan, seine Schuhe und Basketball schlichtweg nicht mehr voneinander zu trennen sind. Mars Blackmon repräsentiert hier zum einen die mögliche Zielgruppe für die Sneaker-Kultur,

6 RUN DMC, »My Adidas«, Arista 1986.

7 Die Zuspitzung dieser Logik finden wir in der digital-algorithmischen Werbung der Gegenwart, wenn wir ohne Ad-Blocker auf Websites im Internet zugreifen, die sich mit unserer Mediennutzung immer schon vorher vertraut gemacht haben.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nämlich junge, hippe, afroamerikanische Männer; andererseits dient er Nike (und auch Jordan) auch zur dezidierten Abgrenzung von dieser Gruppe. Michael Jordan verkörpert in den Werbeclips nämlich ganz bewusst einen Gegenentwurf zu Mars Blackmon: Seriös, ernsthaft, fleißig und wortkarg nimmt Jordan die Rolle des Vorzeigeathleten ein, während Blackmon »im Duktus der Straße« versucht, das sportliche Phänomen Jordan zu entschlüsseln. In diesem Zwischenraum zwischen Basketball-Turnhalle und Straße wird Jordan zum globalen »Black Star«, was eben auch damit zu tun hat, dass »die Straße« selbst zum globalen Imaginationsraum der Hip-Hop-Kultur wird, über die es sich in Jordans einfach besser gehen lässt.

Die Hip-Hop »Nineties«, Jim Crow und Michael Jordan als »Jumpman«

Der damalige Besitzer der Chicago Bulls, Jerry Reinsdorf, soll über Jordan einst gesagt haben: »Is Michael Jordan black?... Michael has no color«[8]. Diese Aussage ist zwar inhaltlich falsch, macht aber in ihrer Aspiration und in ihrem kulturhistorischen Kontext durchaus Sinn: Michael Jordan als Marke und Produkt funktionierte nämlich vermeintlich jenseits der Binarität von Schwarzem und *weißem* Amerika – und es gehört eben auch zur Wahrheit, dass afroamerikanische Kultur außerhalb der Vereinigten Staaten oft primär als »coole« US-amerikanische Kultur rezipiert und konsumiert wird. Jedoch genau hier lag (und liegt) die subtile kulturelle Sprengkraft von »Schwarz-Sein« in den Medienkulturen, die aus den Vereinigten Staaten in die Welt ausstrahlen: Wie die Nike-Werbung mit Mars Blackmon bereits veranschaulicht, können wir Michael Jordan als globalen Star nicht gut verstehen, ohne dass wir seine »blackness« ernstnehmen. Nike hat dies schließlich auch getan, wenn auch primär in dem Sinne, dass die Figur Mars Blackmon Michael Jordans »Schwarz-Sein« herunterzuspielen vermochte: Das Jumpman-Logo und die Vermarktungslogik Jordans sollte dabei Jordans »Schwarz-Sein« nicht negieren, sondern vielmehr regulieren. Es ist daher folgerichtig, Michael Jordans »Schwarz-Sein« als »dynamic, complex, and contradictory« zu fassen, wie es David L. Andrews getan hat.[9]

Michael Jordan verkörpert in den 1990er Jahren vor allem eine Kontinuitätslinie im Umgang mit »blackness« als Teil einer Medien- und Popkulturgeschichte der Vereinigten Staaten. »Schwarz-Sein« fungiert

8 Zitiert in David L. Andrews (Hg.), *Michael Jordan Inc.: Corporate Sport, Media Culture, and Late Modern America*, Albany: SUNY Press 2001, S. 107.

9 Ebd., S. 108.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

hierbei immer auch als Motor der Unterhaltungsgeschichte der USA, wie sich in der formgebenden Bedeutung der »Blackface Minstrel Shows« für die Entertainment-Geschichte der Vereinigten Staaten schon im 19. Jahrhundert herausstellte. Diese Shows drückten immer eine komplexe Gleichzeitigkeit bei den Produzierenden, die sich ihre Gesichter exaltiert schwarz färbten, und den Zuschauer:innen gleichermaßen aus: Die Simultaneität des exotisierenden Begehrens und rassistischen Hassens »schwarzer« Körperlichkeit und Kultur hat somit in der nordamerikanischen Unterhaltungskultur eine lange Tradition.[10] Vor diesem Hintergrund lässt sich auch der globale Erfolg der Hip-Hop-Kultur teilweise verstehen, mit seinem Zugpferd Gangster Rap, bei dem nicht selten auch die *weißen* Zuhörer:innen sich bemüßigt sahen, das »N-Wort« lauthals mitzurappen. Die Popularisierung der Lebenswirklichkeiten afroamerikanischer Gangsterrapper in den 1990er Jahren rechtfertigte einerseits, dass eine Überwachungskultur für schwarze Menschen weiterhin aufrechterhalten wurde, während sich das heterogene Weltpublikum gleichzeitig an dieser Ausdrucksform ergötzen und sich diese erfolgreich als Lebensstil aneignen kann.[11]

Was also drückt der Erfolg des »Air Jordans« als Konsumgut in diesem Kontext aus? Eine weitere komplexe Gleichzeitigkeit: Es ist bemerkenswert und relevant, dass ab dem fünften Schuh in der Serie von heute 40 »Air Jordan« Sneaker-Modellen das weltbekannte Nike Logo – der Swoosh – der Ikonisierung Jordans Körper weichen muss, dem so genannten Jumpman-Logo. Das Jumpman-Logo ist eine (zunächst) schwarze Silhouette, die auf einer Fotografie Jordans im Spreizsprung zum Korb aus dem Jahre 1984 beruht. Dieser springende, schwarze Körper bereist nun die Welt als Aufdruck auf Schuhen, Trikots, T-Shirts, Hosen und so weiter. Nicht zuletzt dank der globalen Sichtbarkeit der Hip-Hop-Kultur wurde der Schuh vielleicht zum quintessenziellen Fetisch auf dem globalen Sportschuhmarkt, was sogar dazu führte, dass in den 1990er Jahre so genannte »sneaker crimes« statistisch erfasst wurden, weil junge Menschen sich gegenseitig die Sportschuhe, teils bei brutalen Raubüberfällen, stahlen. In diesem Sinne verdichtet der »Air Jordan« die komplexen Bedürfnis-Vektoren um das »Schwarz-Sein« in den populären und materiellen Kulturen unserer Zeit: Während die Performer:innen der »blackface minstrel

10 Vgl. hierzu Eric Lott, *Love & Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working-Class*, Oxford: UP 2013 [1993]; Patricia Hill-Collins, *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*, New York: Routledge 2015 [1990].

11 Sind wir heute im Alltagsslang nicht alle auch Bros, Digger und Brudis – Beschreibungen, die allesamt irgendwie auch mit der Verbreitung des »N-Wortes« in der Hip-Hop Kultur in den 1990er Jahren in Verbindung stehen. Die Tatsache, dass Digger und das »N-Wort« sich reimen, mag Zufall sein, aber vielleicht ist es auch keiner.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

shows« sich ihr Gesicht schwarz anmalten, ziehen wir uns ein Kleidungsstück an, auf dem die Silhouette eines schwarzen Körpers sichtbar abgebildet ist. Und die Funktion der Silhouette spielt hier eine zentrale Rolle, weil sie das »Schwarz-Sein« des Körpers Jordans selbst abstrahiert.

Die Silhouette des Logos erinnert an den Effekt, den Mars Blackmon in den Werbungen erzielte und die Jerry Reinsdorf in obigem Zitat auszudrücken versuchte: Zwar ist und bleibt Michael Jordan ein schwarzer Mensch, aber wir müssen uns dessen nicht immer bewusst sein – und die Marke Jordan funktioniert genau mithilfe dieses Zwischenspiels! So ist sein Schuh zwar ein fester Bestandteil der Hip-Hop-Kultur in den 1990er Jahren, Michael Jordan selbst ist dies aber nicht oder nur bedingt, auch wenn das Basketballspiel in seiner »Streetball«-Variante wiederum eng mit der Hip-Hop-Kultur verknüpft ist. Es ist somit vielleicht auch nicht verwunderlich, dass Michael Jordan in einem Disney-Trickfilm neben Bugs Bunny im Jahre 1996 die (Basketball-)Welt retten darf und kann. Disneys Trickfilm-Oeuvre ist voller rassistischer Stereotype, im Film Space Jam (USA 1996, R: Joe Pytka) jedoch verkörpert Michael Jordan die gesamte US-amerikanische Sportkultur und -bevölkerung und verteidigt sie erfolgreich gegen eine Truppe von gemeinen Außerirdischen, die »Monstars«. Deren Hymne vom gleichnamigen Soundtrack, »Hit 'Em High«, ist ein Kollaborationstrack namhafter Rapper dieser Zeit. Niemand Geringeres als LL Cool J rappt hier die Zeile, »MJ, 23 ways to make you pay«, die im Zwischentitel des Beitrags zitiert wird. Und so taucht auch hier Michael Jordan zwar im Musikvideo zur Single auf, die Rapper aber repräsentieren spezifisch die Außerirdischen Monstars, die sich selbst auch vielsagend das »Mean Team« nennen.

Jordan, der Jumpman, hat auf dem Soundtrack eine eigene Hymne bekommen, die vom inzwischen der Vergewaltigung und der Verführung Minderjähriger überführten R. Kelly gesungen wird: »I Believe I Can Fly« erzählt im schmusig-kitschigen R&B-Sound der Zeit eine typische Aufstiegserzählung, und im Musikvideo sehen wir Filmausschnitte des Films auf einer großen Leinwand in einer pastoralen Landschaft des ruralen Amerikas. R. Kelly, der hier scheinbar sein eigenes Leben und das Michael Jordans in eine Hymne überführt hat, bemüht einen Urmythos der nordamerikanischen Selbsterzählung: die meritokratische Erzählung, die wir oft einfach als »American Dream« bezeichnen. Im Refrain gibt sich das Lyrische Ich des Songs selbstbewusst und singt, »I believe I can touch the sky«. Der hier besungene Himmel war im Jahre 1996 längst zur eigentlichen Heimat Michael Jordans geworden, wo er als »Black Star« und Fixpunkt des globalen Kapitalismus und einer sich stetig globalisierenden Medienkultur firmierte, während ein Sportschuh mit seiner Silhouette uns Irdischen fortlaufend den stylischen Kontakt zum Beton ermöglichte.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Drehli Robnik

Herbert Kickl

Der Star, um den es hier geht, ist eigentlich keiner. Dafür sind es drei: zunächst Herbert Kickl, geboren 1968, Obmann der rechtspopulistisch-autoritären Freiheitlichen Partei Österreichs (FPÖ), Ex-Innenminister, Sieger der Parlamentswahl 2024 mit 29 Prozent der Stimmen, noch nicht der ›Volkskanzler‹, der er sein will, in Ersetzung politischer Institutionen – wie dem Bund(eskanzler) – durch die Voll-Identität und Reinheit des ›Volkes‹. Und weiter, zum Vergleich, seine Hauptvorgänger als FPÖ-Chefs: Jörg Haider und Heinz-Christian Strache.

Funktioniert ›Star‹ als Perspektive auf einen Politiker der disruptiven Rechten? Wenn der Star zu nahe liegt, lässt er sich schwer lesen. Seit Donald Trump den Wechsel vom Showbiz-Star zur US-Präsidentschaft wiederholte, für den Ronald Reagan das Modell abgab, liegt die Rede vom Politiker als Star allzu nah. Also differenzieren wir.

Glaubwürdige Verkörperung

Während Trump als Immobilienmogul und TV-Show-Tyrann (*The Apprentice*) zur Media Celebrity avancierte, liefert das *ältere* Star-Modell, das Reagan verkörperte, ergiebigere Vergleiche mit Kickl. Blicken wir also aufs Kino, Richtung Hollywood, aber nicht primär auf Filmgiganten. Denn Reagan war ein B-Movie-Star, Star-Ersatz, aus der zweiten Reihe; auch Kickl kam erst nach den Abgängen von Haider (zur auf seine Hausmacht zugeschnittenen Alternativ-Rechtspartei BZÖ), von Strache (wegen des Ibiza-Videos) und von Interims-Parteichef Norbert Hofer (zermürbt von Kickls Eskalation der FPÖ-Corona-Maßnahmen-Protestpolitik) an die Führungsmacht in der Partei, der er davor in Zweitebenen-Funktionen gedient hatte. Ein Stück weit lässt dies auch an den Aufbau aktueller Superheld:innen- oder Horror-Kino-Universen denken: Eine Figur (etwa *The Flash* oder *The Nun*) wird erst als Teamplayer eingeführt und getestet, bevor sie einen Standalone-Film bekommt.

In der Filmstar-Optik gesehen, erscheint Kickl allerdings als eine andere Art von oft gesehenem Akteur: als verlässlicher *character actor* ohne Glamour, auch ohne das für Stars (und für seine Vorgänger Haider, Strache und Hofer) wichtige normschöne Aussehen; dafür mit breitem Rollenfach, sowohl institutionell (Redenschreiber, Kampagnenleiter,

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Klub- und Parteiobmann) als auch vom *character* her, in noch schnellerem Wechsel. So etwa 2024: Der Krawall-Populist, der im Frühjahr Rache (»Fahndungslisten«) an Corona-Maßnahmen-Verantwortlichen verhieß, mutierte im sommerlichen Nationalratswahlkampf zum demütigen Ausführer dessen, was ein unterstellter »Volkswille«, so sein Wording, im Herzen trägt (Plakatslogans wie »Euer Wille geschehe«, »Dein Herz sagt FPÖ« machten dies deutlich). Schließlich wurde er gar zum Mainstream-Medien-freundlichen Staatsmann, der sich im Oktober als Spitzenkandidat der stimmenstärksten Partei um Koalitionspartner und einen Regierungsbildungsauftrag des Bundespräsidenten bemühte (bislang bekam er nur Letzteres – Stand Mai 2026). Kommentierten einige dies als einen Fall von »Kreide fressen«, so mutmaßte FPÖ-Berater Robert Willacker,[1] dass Kickl nach all seinen Grobheiten nun »auch den Statesman sehr glaubwürdig verkörpern« könne – und bediente damit offenherzig die Terminologie vom versierten, vielseitigen Schauspieler mit später Star- bzw. Kanzlerambition.

Sah aus wie Reinhard Mey (und hasst den Roten Mai)

Andere Facetten legen Vergleiche zum Komplex *Popstar* näher: etwa der Singsang der politischen Rede, den Kickl mit Trump teilt. Allerdings ist er nicht der Star-Status-taugliche Leadsänger oder Frontman, sondern entspricht einerseits dem *Typ* im Charakterspektrum einer Boyband: der Ruppig-Wilde neben seinen langjährigen Parteichefs bzw. Vorgängern, den Feschaks Haider, Strache und Hofer, letzterer im Bundespräsidentschaftswahlkampf 2016 als der Sanfte innerhalb einer rabiaten Partei gecastet. Anderseits ist Kickl eben nicht Sänger bzw. Rapper – Haider trat als Sänger trauriger Kärntnerlieder, H.C. Strache mit »H.C.-Raps« auf –, sondern langjähriger Reden- und Gag-Schreiber für letztere sowie Reimer von Plakatslogans (»Daham statt Islam«, »Abendland in Christenhand«); dies vergleichbar einer Songschreiberin für andere *artists* wie z.B. Charli XCX, die dieser Tätigkeit nachging, ehe sie als Dance Pop-Brat-Star reüssierte. Die Assoziation mit Kickl, der nun Reden schreibt *und* spricht, hat hier, zugegeben, enge Grenzen. Zumal Kickls Aussehen als Haiders Redenschreiber – Stoppelbart, kopfformbetonendes Kurzhaar, Nickelbrille, legere Kleidung (Lederjacke) – an den linksliberalen Liedermacher Reinhard Mey erinnert (der sich gegen diesen oft gezogenen Vergleich wehren sollte). Was übrigens den jungen Star-Typus Influencer, mit typischer Gesundheitsproduktempfehlung samt Hang zum Wundermittel-Obskurantismus, betrifft: Dem kam Kickl am nächsten,

1 Robert Willacker, »ORF-Magazin« *Report* 15.10.2024«, https://oe1.orf.at/programm/20241015 (Zugriff: 23.02.2026).

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

als er ein Pferde-Entwurmungsmittel als Corona-Arznei empfahl, alternativ zu den von der FPÖ bekämpften Impfungen.

Erlebnis, Mythos, Konstellation

Im Vergleich mit seinen Haupt-Vorgängern erscheint Kickl zunächst nachgerade als Anti-Star. Haider – vom Herausgeber der Wiener Stadtzeitung *Falter,* Armin Thurnher, 1999/2000 als »Feschist« und »Ressentiment-Popstar« tituliert – war ein *closeted* schwuler rechtsextremer Dandy, der vom Wörthersee (bzw. seinem Gut im in der NS-Zeit ›arisierten‹ Bärental) aus operierte und einen Rockstar-Tod starb, als er 2008 alkoholisiert am Steuer seines rasenden Sportwagens verunfallte. Der gelernte Zahntechniker Strache, im migrantisch geprägten Wien-Erdberg aufgewachsen, öffnete die rechtsnationale FPÖ für das polit-habituelle Leitbild eines neoliberal getönten Bro-Lifestyles mit Designerschuhen, Haargel, intensiver Diskotheken-, Kokain-, Viagra- und Red Bull-Nutzung sowie der Ehe mit einem Ex-Model. Dass Strache in seinen Reden das Wort »erleben« überstrapazierte (»Wir erleben...« – EU-Diktate, Asylmissbrauch, etc.), wies ihn unversehens als ein Subjekt der ›Erlebniskultur‹ aus. Wie wenig ›abenteuerlich‹, wie wenig riskant-deviant und einer mythischen Star-Biografie zuträglich Kickls Leben vor der Parteikarriere ist (Kärntner Kleinstadt-Arbeiter:innenhaushalt, abgebrochene Geisteswissenschaftsstudien in Wien), zeigt auch der Vergleich mit Haiders Prägung durch ein Altnazi-Elternhaus (später durch Kameradschaftsbünde) und Straches Neonazi-Wehrsport-Aktivitäten im Umfeld der *Wiking-Jugend*.

Kickl ist der (in Bundeswahl-Stimmen) erfolgreichste FPÖ-Chef, aber ohne politischen Glanz: Laut Umfragen zählte er als Spitzenkandidat nicht zu den Top 5-Wahlmotiven des FPÖ-Elektorats 2024. So etwas wäre bei Filmstars kaum, bei Popstars gar nicht zu denken: Tom Cruise zählt zu den vorrangigen Gründen dafür, einen Film mit ihm in der Hauptrolle zu sehen, und dass für den Besuch eines Beyoncé-Konzerts dieser Star keinen Hauptgrund darstellt, kommt wohl kaum vor. Während beim Film ein Star die Rolle, auch das Genre, schluckt (ob Drama, Western, Komödie, ein Marilyn Monroe-Film bleibt ein Marilyn Monroe-Film) und ein ›Starvehikel‹ Inhalte (Plot, Motive) zum Transportmittel für einen zugkräftigen Star macht, ist Kickl umgekehrt das Vehikel, vielmehr, wie es 2024 hieß, der erfolgreiche ›Transporteur‹ für Inhalte und Agenden seiner Partei, der er Orientierung und Disziplin gibt bzw. aufzwingt. Ein Fix-Stern.

Die Möglichkeit, Politiker:innen als Stars zu verstehen, ergibt sich ja aus der Personalisierung moderner Parteipolitik auch abseits von Persönlichkeitswahlen. Allerdings: Führungspersonal zu heroisieren, gar

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

als Erlöserfiguren, ist für den Erfolg rechtsextremer Parteien keineswegs zwingend; die AfD hat keinen solchen Fokus – und keinen bundesweiten Star. Der relative Star-Status von FPÖ-Chefs resultiert aus dem Gefüge der Partei, das demokratische Binnenspielräume ausschließt, aus ihrer Obmann-zentrierten Propaganda, aber auch aus Reaktionen ihrer Gegner:innen: Die stellen Vergleiche mit Führer-Images der historischen Faschismen in den Raum und skandalisieren oder analysieren FPÖ-Chefs und deren Äußerungen mehr als das Programm und Handeln der Partei, nicht ganz ohne Grund. Für die ÖVP, die aufgrund ähnlicher rechter Programmatik mehr Konkurrentin mit Alternativ-Stil denn Gegnerin der FPÖ, vor allem aber deren häufige Koalitionspartnerin ist (ein Dacapo in der Geschichte bürgerlicher Politik in Relation zum Rechtsextremismus), war 2024 ihr Zementieren von Kickl als Gottseibeiuns, Zielscheibe und Alibi, kurz, als Star, hochrelevant: als Teil des Versuchs, sich die Option einer neuerlichen Koalition mit der FPÖ, nicht aber ihrem Obmann, vorzubehalten (ähnlich wie im Fall Haiders, der 2000 die Parteiführung abgab). So wie gecastete Film- und Popstars Differenzierungen standardisierter Produktpaletten in kulturindustriellen Konkurrenzverhältnissen mit ermöglichen, erlaubt auch der von anderen Akteur:innen mit befeuerte rechte Führermythos eine Unterscheidung mit Scheincharakter. Der Führermythos ist eben das: ein Mythos. Er räumt Möglichkeiten ein, Positionierungen zu imaginieren, sich in Szenarien einzuklinken: etwa Selbstbilder der Unschuld für die Konkurrenz (»Wir sind nicht wie der!«) und für einstige Gefolgschaft (»Wir wurden verführt!«). Schon Siegfried Kracauer beschrieb in seinen zeitgenössischen Studien zur Nazipropaganda ein psycho-ideologisches Schema der imaginären Funktion des Führers: Die Entmächtigung der Massen, denen die extreme Rechte demokratische Rechte vorenthält, wird durch die Möglichkeit kompensiert, sich mit dem Führer zu identifizieren (»Er spricht für uns, indem er spricht wie wir!«), quasi davon zu träumen, selbst ein Star zu sein; und der Führer ist zugleich Autoritätsfigur und Anti-Establishment-Rebell.[2] Dem entsprachen denn auch die Slogans »Der traut sich was, der Jörg« bzw. »Sozialrebell mit Herz« für Haider um 1990 und Strache um 2010: Star-Qualitäten dieser Images rührten vom Flair des provokativ Ungewöhnlichen her. Den versprüht Kickl, wie gesagt, nicht – oder nur umweghaft. Sein Stern-Bild ist komplizierter, ebenso die historisch-politische Konstellation, in der er agiert – um hier Walter Benjamins astrologisch konnotierte Metapher anzuschneiden: Konstellation als situative, deutungsbedürftige Montage zwischen einem Heute und einer entfernten Vergangenheit, die politisch zitiert wird.

2 Ich habe das in meinem Buch *Flexibler Faschismus* ausgeführt: Drehli Robnik, *Flexibler Faschismus: Siegfried Kracauers Analysen rechter Mobilisierungen damals und heute*, Bielefeld: transcript 2023.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Der Asket von Assisi

Im Unterschied zum Yuppie Haider und zum Party Animal Strache ist Kickl ein »Volkskanzler« *in spe* für Polykrisenzeiten: Massenhafte Sehnsüchte nach Geborgenheit muss er viel direkter ansprechen. Waren Haider und Strache mit transgressiven Bruderhorden (»Buberlpartie«, Kameradschaft, Bro-Clique) als exemplarischer Form von Sozietät assoziiert, propagiert Kickl Family Values und das Kleinbürgerglück der Nachkriegsjahrzehnte: auf billigen Kredit ein Häuserl bauen, wo Papa das Geld heimbringt und die Mutter Kinder und Alte daheim versorgt, dazu im Garten grillen, sich Urlaubsflüge gönnen; sei »Normalo«, »Eigentum ist Selbstbestimmung« – Programmatisches aus Kickls Grazer Neujahrsrede vom 13. Januar 2024.[3] Und: Die FPÖ wird zur stärksten Partei auch unter jungen Wähler:innen in einer Post-Covid-Zeit, in der – plakativ gesagt – die Jugend Mitteleuropas nicht mehr ausgeht, sondern daheim kocht und Karten spielt.

Diesen Habitus, auch das Reizwort Eigentum, propagiert Kickl, um der bürgerlichen Konkurrentin ÖVP (erfolgreich) Stimmen wegzunehmen. Was aber ist das spezifisch freiheitliche, rechtspopulistisch bis völkisch disruptive, Moment dieser Artikulation, das konstellationsgemäß und zugleich Führermythos- und Star-tauglich ist? Einen Hinweis gibt die Funktion des Körpers bei Kickl: »Die elementarste Form des Eigentums ist mein Körper«,[4] sagt er mit Verweis auf die angebliche massenweise Verletzung körperlicher Eigentumsrechte durch das Corona-Management-Regime. Sein eigener Körper wird politisch. Aber nicht als jener schöne Torso, den Haider im November 1986 als Playmate des Lifestyle-Magazins *Wienerin* ausgestellt hatte. Kickl ist kein Posterboy (auch nicht im Sinn der Präsenz in deutschen Talkshows, die den disruptiven Kurzzeit-ÖVP-Shootingstar Sebastian Kurz mit zum *Posterboy der europäischen Rechten* gemacht hatte). Sein Körper ist der disziplinierte eines arbeitsamen und sportiven Hobby-Bergsteigers, der trotz häufiger Bierzeltreden kaum trinkt – in Musikstar-Kategorien vergleichbar der Straight Edge-Hardcore Punk-Ikone Henry Rollins (aber ohne Links-Humanismus) oder *hard-working* Perfektionistinnen wie Tina Turner, → Madonna oder Helene Fischer (aber ohne Soul, Witz oder Zirkus). Der mehrfache Iron Man-Absolvent Kickl ist ein Star aus Stahl, leiblich gestählt für Krise und Krieg. Zumal den ›Gebärkrieg‹ gegen andere Ethnien und LGBTQI*s, der die Family Values sexualisiert, mehr noch, aus der Beschaulichkeit ins agonale Pathos hinüber moduliert.

3 Herbert Kickl, »Rede beim FPÖ-Neujahrstreffen in Graz 13.01.2024«, https://www.youtube.com/watch?v=SvhsEKQe3eQ (Zugriff: 23.02.2026).

4 Herbert Kickl, »Interview im rechten Kanal *Auf1* vom 18.9.2023«, zit.n. Nina Horaczek, *Kickl beim Wort genommen*, Wien: Czernin 2024, S. 64.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Die Nostalgie, die das reaktionäre Familienidyll umflort, ist direktkompatibel mit Aggression. Wenn Kickl sich in Wahlreden 2024 als Vater der Heimat-Familie bezeichnet, bleibt von der Patriarchen-Metapher – insofern er sein eigenes Familienleben gerade nicht publiziert und politisiert – vor allem der Aspekt des Hirten bzw. der eines Security-Mannes übrig. Der idealtypische Volksvertreter ist laut Kickls Graz-Rede (er bezog sich auf den steirischen FPÖ-Spitzenkandidaten) programmatisch ein »Kerniger, Bodenständiger«, im Kontrast zu einem »Schnösel mit einer Schmalzlocke«, der »blutleer« und »ein Fremdkörper in der eigenen Bevölkerung« ist – dies gemünzt auf den ÖVP-Landtagswahl-Konkurrenten, aber generell rassistisch, queerophob und antisemitisch auf Blut & Boden und »fremde Körper« beziehbar. Der Vater und Hüter erweist sich als Bully, geadelt durch seinen gewaltbereiten Vollwert-Leib. In der Graz-Rede gelobt Kickl, das Asylrecht abzuschaffen: »Das zieh ich durch«, während »andere dazu die Eier nicht haben«.[5]

Waren Haider und Strache noch mit Wörthersee-Fun und Diskothek konnotiert, insofern mit Schwund- und Nachhall-Formen jener künstlichen Identitäten, für die Pop und Disco stehen, kommt Kickls eisenmännliches Eier-Eigentum dem Typus des ostentativ reaktionären Rockstars à la → Till Lindemann nahe – ein Stück weit. Immerhin, Schock-Rock-Showeffekte werden aufgeboten: Bei der EU-Wahl müsse »der blaue Blitz einschlagen ins Kommissionsgebäude, da muss es nur so rumpeln, die müssen alle elektrisiert sein!«,[6] und in Graz fühlte Kickl, wie »eine Energie Besitz von mir ergreift.«[7] So mystisch zeichnet sich aber auch eine Star-Assoziation ab, die weniger zur Musik als zur Religion weist, vermittelt über einen selbstzuerkannten Pauperismus und Anti-Establishment-Status. (Wenn doch Musikstar, dann wäre es die Rechtsversion eines stoppelbärtigen Outlaw Country-Rockers.) Das Wort vom Fremdkörper erfährt dabei eine Wendung ins Outsiderische: Er gelte zurecht als »ein Fremdkörper in der Politik«, »nicht angepasst« an die »Elite«, sagt Kickl im ORF-Sommergespräch 2024; »dass ich in Luxus lebe, in Protz und Prunk«,[8] könne niemand behaupten. Darum geht es in der Politik ja nicht; es sei denn, jemand nimmt die Rolle eines asketischen Kynikers, der mutig Wahrheit predigt, in Anspruch. (Dreh dich im Grab um, Michel Foucault!) Der Philosophiestudium-Abbrecher und Hobby-Hegel-Leser Kickl posiert gern als Philosoph: als (eigentlich unhegelianischer) Mandarin nationaler Primärprozesse von gewaltiger

5 Kickl, »Rede in Graz 2024«.

6 Herbert Kickl, »Freiheitliches Oktoberfest 1.10.2023«, zit.n. Horaczek, *Kickl beim Wort genommen*, S. 75.

7 Kickl, »Rede in Graz 2024«.

8 »Sommergespräche 2024«: Martin Thür im Gespräch mit Herbert Kickl, FPÖ, 19.8.2024, https://www.youtube.com/watch?v=ogSpod7vIw4 (Zugriff: 01.03.2026).

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»Energie«, die staatliche Institutionen, demokratische Repräsentation und die Teilung der Gewalten als parasitär erscheinen lässt – gegenüber dem Fundament-Charakter des ethnisch verstandenen Volkes. Hielt der als Jura-Nachwuchstalent geltende Haider seinen nationalelitären Pfeifenraucher-Bildungshabitus samt Doktorat aus seiner Propaganda heraus, neigt Kickl zum gelehrten Zitieren – Hegel hier, Orwell da, und ein (falsch zugeschriebener) Franz von Assisi als Schlusswort der Graz-Rede: »Was keiner wagt, das sollt ihr wagen!«[9]

Zu *wagen* gilt es da nicht *mehr Demokratie*. Vielmehr wird Gewalt gewagt; hier bekommen Anleihen bei christlicher Folklore (vgl. »Euer Wille geschehe«) ihren vollen Sinn, auch als ein konstelliertes, weit herholendes Zitieren. Denn im Unterschied zu Trump oder Bolsonaro adressiert Kickls Bricolage-Christentum keine evangelikalen Communities, sondern einen Leidenskult, der mit dem Schweinsschnitzel-Heidentum hochkompatibel ist: habitualisiertes Selbstmitleid, das sich im Andereleiden-Machen tröstet. Der Reihe nach: In Kickls Graz-Rede folgt der Unangepasste von Assisi direkt auf »Aussätzige«; wie solche würden nämlich FPÖ-Mandatare in Brüssel behandelt, wenn sie EU-Beschlüssen Widerstand leisten, und doch würden sie »dieses Opfer bringen«. Eingebettet in Selbstviktimisierung als Teil rechter »Gefühlswelt«[10] ist da die christliche Imago des Märtyrers, der sich opfert, um eine Sache zu bezeugen. Dieses Bild fusioniert die von der FPÖ vertretenen Opfer der »Corona-Folterknechte«, »Peiniger und Unterdrücker« mit Kickl selbst als Märtyrer: Laut seiner Rede zum 1. Mai 2024 werde er von allen anderen »angegriffen, verspottet und verleumdet«, sei aber bereit, »diesen hohen Preis zu zahlen.«[11]

Vergleicht sich der ebenfalls Bildungs-Allüren ausstellende Björn Höcke als angeblich Verfolgter schon mal mit Jesus, auch er ein *Superstar*, so ermöglicht dem gestählten Kickl das religiöse Framework die Nobilitierung von als Notwehr und Befreiungsschlag hingestellten Gewaltdrohungen. Im Ausmalen von Fantasien physischer Gewalt gegen Gegner:innen lässt sich Spießeridylle, die behütet sein will, mit dem Disruptionsgestus populistischer Anti-Establishment-Politik verbinden. Die von der FPÖ propagierte »Festung Österreich« inmitten einer »Festung Europa« hat weniger von einem Safe Space als von einem Game of Thrones-inspirierten Szenario routinierter Gewaltentfesselung. Der Körper eines Iron Man erfüllt die Star-Funktion der Affektbündelung, die Metaphern Richtung Buchstäblichkeit eskalieren lässt: Eine »doppelte Wählerwatsche, eine links und eine rechts« droht Kickl am 1. Mai den anderen Parteien an;

9 Kickl, »Rede in Graz 2024«.
10 Simon Strick, *Rechte Gefühle: Affekte und Strategien des digitalen Faschismus*, Bielefeld: transcript 2021.
11 Herbert Kickl in *Der Standard* 2.5.2024, S. 3.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

die Graz-Rede beginnt mit dem Mehr-als-nur-Bild von der FPÖ als »fit, austrainiert, bereit, den entscheidenden Schlag zu führen«, und mündet in den Appell »Machen wir's wie ein guter Bodyguard: Nehmen wir [die Eurokraten] in den Hartberger Schwitzkasten!«[12] – eine Anspielung auf den Würgegriff, mit dem 2023 ein FPÖ-Security im steirischen Hartberg einen aufdringlichen ORF-Moderator davon abhielt, Kickl zu interviewen.

Stars sind Close-ups des Normalsubjekts. Der Gewalt-Glamour lässt leuchten, was sonst latent bliebe: Gewaltverhältnisse, auf denen Ungleichheit aufruht. Sternstunde der besitzenden Menschheit: In Zeiten, in denen auch Liberale von ihren Stars Safe Spaces wollen (Swiftie-Kult)[13], verschiebt sich rechts der Star-Status vom »Ressentiment-Popstar« und Disco-Nazi zum austrainierten Security, dem Türsteher der Festung.

12 Herbert Kickl, »Die Parteirede am 1. Mai 2024«, https://www.youtube.com/watch?v=Gx7J82gPHiI (Zugriff: 01.03.2026).

13 Vgl. dazu auch den Beitrag zu BTS von Annekathrin Kohout in diesem Band.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Niels Werber

Till Lindemann

Stars leuchten besonders hell, wenn sie von vielen Beachtung finden;[1] dank ihrer Popularität sind sie dann kaum zu übersehen. Die Formation Rammstein *ist* kaum zu übersehen, und dies nicht nur in Deutschland. Obwohl – oder weil – die Band ihre Songs in deutscher Sprache präsentiert,[2] werden sie weltweit gehört; die Konzerte werden auf Welttourneen gegeben, die große Arenen füllen, und die Bandmitglieder sind Stars. Till Lindemann, der Frontmann Rammsteins, ist gar ein Weltstar. Die Alben der Band sind national und international in den Charts platziert. In Deutschland wurden von zwölf Alben so viele Exemplare verkauft, dass sie jeweils einen ersten Platz in den Charts erreichten. Es ist ein besonderer Erfolg, auch in den amerikanischen *Billboard Album Charts* unter die Topseller zu gelangen. Drei Alben erreichten die Top Twenty. Angesichts dieser großen Beachtung stellt sich die Frage, ob diese Popularität auch all das zu rechtfertigen vermag, was Rammstein ausmacht und der Band Beachtung verschafft.

Popularität und Skandalträchtigkeit

Die *Popularität* der Band geht mit der *Prominenz* ihres Lead Singers einher. Till Lindemann ist als Person des öffentlichen Lebens ein Rockstar, eine Kunstfigur, der man etwa auf seinem Instagram Account begegnet,[3] dem 1,6 Millionen User:innen folgen, oder auf den Klatschseiten der Yellow Press, den Kultur- und Musikseiten von Zeitungen und in Unterhaltungsformaten des Fernsehens. Till Lindemann tritt der Öffentlichkeit nur extrem stilisiert gegenüber; die Forschung spricht zurecht von der »Lindemann-Figur«[4], deren Eigentümlichkeit das Ergebnis

1 Thomas Hecken, *Populäre Kultur. Mit einem Anhang ›Girl und Popkultur‹*, Bochum: Posth Verlag 2006, S. 85.

2 Juliane Schicker/Nick Henry, »Beyond Heimatsehnsucht: Rammstein's Approach to Vergangenheitsbewältigung and German Identity«, *Popular Music and Society* 4 (2021/44), DOI: 10.1080/03007766.2020.1797961, S. 397–415.

3 Vgl. https://www.instagram.com/till_lindemann_official/ (Zugriff: 28.02.2026). Noch vor einem Jahr waren es 1,4 Millionen.

4 Kerstin Wilhelms et al., *Rammsteins »Deutschland«: Pop – Politik – Provokation*, Berlin/Heidelberg: Springer/Metzler 2022.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

einer *Performance* ist – und keine Rückschlüsse auf die Individualität des Menschen Till Lindemann zulässt. Dies entspricht ganz der modernen literaturtheoretischen, soziologischen und strukturalistischen Trennung von »Werk« und »Autor:in«; man hat sich nach den einschlägigen Aufsätzen von Michel Foucault[5] und Roland Barthes[6] daran gewöhnt, die Lektüren vom Biographismus der Hermeneutik zu lösen und ästhetische Artefakte nicht aus dem Erleben der Künstler:innen zu verstehen. Der Sänger Rammsteins fällt, was die Musik der Band, ihre Videos und Konzerte und ihre Inszenierung als Stars angeht, in die Kategorie des Werks – Lindemann ist Teil einer ästhetischen Konstruktion, die nicht auf das »wirkliche Leben« der Person hin zu deuten sei.

Diese strukturalistische Differenz zwischen Autor:in und Werk, der Biografie und der Ästhetik besagt aber nicht, dass sich niemand mehr darum kümmere, »wer spricht« (Foucault), weil der Autor »tot sei« (Barthes). Vielmehr ist das öffentliche Interesse an Till Lindemann und eigentlich an allem, was er tut und was für das Publikum beobachtbar ist, seit dreißig Jahren groß, und dies wiederum deshalb, weil die Band *erfolgreich* und der Sänger *skandalträchtig* ist. Beides hängt zusammen, denn als Provokationen werden die Songs, Videos und Konzertauftritte deshalb wahrgenommen, weil Rammstein populär ist – und daher viele dem Beachtung schenken, was sie singen und tun; und die Band Rammstein erhält sich und steigert diese große Beachtung von vielen dadurch, dass sie sich im öffentlichen Gespräch halten – und sei es durch die moralische oder politische Kritik an ihren Texten, ihrem Verhalten und den Shows, an Tabuverletzungen und Grenzüberschreitungen.[7] Ein Skandal dient der Popularisierung, und selbst die Kritik steigert die Beachtung.

Der Skandal

Anfang und Ende des Skandals, in dessen Zentrum Till Lindemann steht, können mit zwei Schlagzeilen in *The New York Times* vom 15. Juni 2023 und vom 29. August 2023 illustriert werden: »Singer Over Sexual Assault Accusations«. Lindemann sehe sich mit schweren Vorwürfen des sexuellen Missbrauchs konfrontiert. Sechs Wochen später heißt es: »Rammstein Singer Till Lindemann is Cleared of Sexual Assault Accusations.« Der Staatsanwalt habe seine Ermittlungen gegen Till Lindemann

5 Michel Foucault, »Was ist ein Autor?«, in: *Schriften zur Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 7–31.

6 Roland Barthes, »Der Tod des Autors« [1967/68], in: Fotis Jannidis et al. (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart: Reclam 2000, S. 185–193.

7 Wilhelms, *Rammsteins »Deutschland«*, S. 2.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

eingestellt, es fehle an strafrechtlich zwingender Evidenz für den Vorwurf, »that [he] had drugged young women in order to have sex with him.«[8]

Dass Lindemann strafrechtlich nicht belangt werden kann, schafft das Problem nicht aus der Welt, das mit seinen Rollen als Star der Band Rammstein und als Autor von Gedichten zu tun hat. Denn Lindemann ist auch Dichter. In Frankreich feiert Renaud Vigier[9] Till Lindemann in einem 2024 publizierten Essay über dessen poetisches »Werk« als *Le Baudelaire allemand*. In Lindemanns derart der klassischen Moderne zugeschlagenen Werken finden sich nun aber Gedichte genau über das, was ihm vorgeworfen worden ist: über den sexuellen Missbrauch junger, unter Drogen gesetzter Frauen. Diese Vorwürfe gegen Lindemann sind mit Rammstein und seinem Status als Star eng verbunden, weil die Staatsanwaltschaft Vorwürfen nachgehen musste, denen zufolge während Rammstein-Konzerten junge Frauen gezielt rekrutiert und unter Drogen gesetzt worden sind, um an eigens dafür eingerichteten Orten Sex mit dem Sänger zu haben, wie die *Süddeutsche Zeitung* am 2. Juni 2023 berichtet.[10] Diese Anschuldigungen sind von der *Performance* der Band nicht zu trennen. Bevor ich auf die Problematik näher eingehe, die Till Lindemann in mehreren Rollen betrifft (als justizable Person, als Star, als Sänger und als Autor), möchte ich einige grundsätzliche Anmerkungen vorausschicken, die die Zurechenbarkeit von Texten zu Personen betreffen und damit zu einigen Grundüberzeugungen eines hermeneutischen Verstehens von Literatur zurückführen. Es geht, kurz gesagt, um das Verhältnis von *Autor:in* und *Werk*.

Vorbemerkungen zur Zurechenbarkeit. Autor und Werk

Es ist eine ganz alltägliche Selbstverständlichkeit, wenn Aussagen Personen zugerechnet werden. *Wer* etwas gesagt hat, darauf kommt es in der Kommunikation genauso an wie auf das, *was* gesagt wurde. *Wer* etwas gesagt hat, ist das eine, *was* gesagt wurde, ist das andere. Beide Aspekte der Kommunikation können aufeinander bezogen werden. Soziologisch ließe sich auf die Unterscheidung von Information und Mitteilung

8 Christopher F. Schuetze in *The New York Times* vom 15. Juni 2023 und 29. August 2023.

9 Renaud Vigier, *Till Lindemann – le Baudelaire Allemand*, Paris: Editions L'Harmattan 2024.

10 O.A., »Olympiastadion. Das muss man zu den Rammstein-Konzerten in München wissen«, *Süddeutsche Zeitung* 04.06.2025, https://www.sueddeutsche.de/muenchen/rammstein-konzerte-muenchen-missbrauchsvorwuerfe-faq-1.5896154 (Zugriff: 28.02.2026).

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

verweisen,[11] aber es genügt hier vielleicht, sich kurz zu vergewissern, wie häufig und wie selbstverständlich wir alle Mitteilungen, Äußerungen, Informationen *Personen zurechnen*.

Wenn diese einfache Beobachtung zutrifft und es tatsächlich Usus ist, Aussagen Personen zuzurechnen, *dann muss es überraschen, wenn in den Literaturwissenschaften darauf insistiert wird, Autor:in und Werk zu trennen*. Zwar werden die Autor:innen als Urheber:innen ihrer Werke mit den Texten juristisch und ökonomisch verknüpft – Autor:innen haben Urheberrechte und können exklusiv die Abdruck- und Verwertungsrechte ihrer Werke verkaufen –, doch seien sie für die Aussagegehalte der literarischen Texte keineswegs in gleicher Weise verantwortlich wie etwa Ärzt:innen für ihren medizinischen Rat oder Zeug:innen für ihre Aussage. Einige begriffliche Konsequenzen dieses Problems sind gut bekannt: In der Rede über Literatur spricht man etwa vom *lyrischen Ich* – und nicht von der Autor:in; von der *Erzähler:in* – und nicht von der Autor:in; von der *Stimme* eines Textes – und nicht von der Autor:in; vom *Diskurs* – und nicht von der Autor:in. Diese »Reihe etablierter Bezeichnungspraktiken« hat die Literaturwissenschaftlerin Nora Zügel als »Dereferenzialisierungen« beschrieben, deren Funktion es sei, im Kontext der Autonomieästhetik identifikatorische, monovalente und reduktionistische Lektüren abzuweisen.[12] Die Autor:in aus Fleisch und Blut wird so von seinem Text getrennt, und was im Text geschrieben steht, *wird diesen artifiziellen Instanzen zugerechnet*, denen ontologisch nicht der gleiche Status wie den Autor:innen aus Fleisch und Blut zukommt. Die *Erzähler:in* zahlt keine Steuern, das *lyrische Ich* steht nicht im Halteverbot, das können nur die Autor:innen selbst.

Warum ist das so? Die kurze Antwort lautet: Es liegt an der Autonomie der Kunst, einer Erfindung des späten 18. Jahrhunderts, deren Pointe darin besteht, politische, moralische, religiöse oder ökonomische Urteile über Kunstwerke als unangemessen abzulehnen, da Kunstwerke keineswegs anhand politischer, moralischer, religiöser oder ökonomischer Regeln gemacht seien, sondern ausschließlich nach kunstinternen Gesetzen.[13] In der Kunst herrschen demnach allein die Gesetze der Kunst, die sie sich selbst gegeben hat: Ein autonomes Kunstwerk sei daher überhaupt nicht zu verstehen, wenn man es so lesen würde, als folge es den

11 Niklas Luhmann, *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987 [1984].

12 Nora Zügel, »›Denn Ich ist ein Anderer‹: Dereferenzialisierungsstrategien auf Produktions- und Rezeptionsebene innerhalb der sozialen Praxis Lyrik (mit einem Seitenblick auf Till Lindemann)«, in: *POEMA* (2024/2), DOI: 10.38072/2751-9821/p13, S. 57–80, hier S. 68.

13 Niels Werber, *Literatur als System. Zur Ausdifferenzierung literarischer Kommunikation*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1992.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Regeln, Ansprüchen und Erwartungen politischer, moralischer, religiöser oder ökonomischer Beobachter. Autor:innen konnten auf diese Autonomie verweisen und immer dann, wenn sie politisch, moralisch oder religiös für ihre Texte kritisiert wurden, darauf verweisen, *dass dies eine völlig falsche Perspektive sei*, da die Kunstwerke ihren eigenen, kunstspezifischen Regeln folgten und sie, die Autor:innen, als Bürger:innen, Menschen, Gemeindemitglieder etc. dafür gar nicht zuständig wären, da die Kunstwerke ja autonom seien – und ihren selbstgesetzten Regeln folgten. Im Grundgesetz der Bundesrepublik Deutschland hat sich diese Anschauung im Verfassungsprinzip der »Kunstfreiheit« niedergeschlagen. Die Kunst ist frei von externen Vorschriften. Sie folgt ihren eigenen Regeln und muss sich nicht politischen, religiösen oder moralischen Erwartungen beugen. Im Zuge der gesellschaftlichen Etablierung der Autonomie des literarischen Werks wird die Zurechenbarkeit literarischer Werke komplizierter, denn *sie wird zerlegt*: Juristisch und ökonomisch sind Autor:innen Urheber:innen und Eigentümer:innen ihres Werks; aber für dessen Formen und Inhalte sind sie nicht zur Rechenschaft zu ziehen, denn das Werk rechtfertigt sich für seine künstlerische Gestalt selbst – und zwar primär ästhetisch, nicht religiös, moralisch, politisch usw. Ein misslungenes Werk gilt entsprechend als ästhetisch misslungen, nicht etwa weil es unmoralisch oder subversiv ist. Und ein gelungenes Werk gilt als ästhetisch überzeugend – nicht weil es Moral predigt oder Klassenunterschiede kritisiert.[14]

Diese Trennung von Autor:in und Werk hat in den Literaturwissenschaften, aber auch in der Literaturkritik, in Feuilletons und Kulturredaktionen zu einer Perspektive auf Literatur geführt, die den Texten große Freiheiten lässt – mit dem doppelten Hinweis, alles, was im Werk geschehe, sei von der Kunstfreiheit geschützt, und alles, was im Werk stehe, sei ja ›nur‹ Kunst – also nicht wirklich ernst zu nehmen, weil alles im Kunstwerk letztlich den Regeln der Kunst folge und daher keine eminent religiöse, moralische, politische oder sonstige sozial relevante Bedeutung habe. Die Kunst beweist ihre eigene Autonomie allerdings häufig gerade dadurch, dass sie moralische, juristische oder politische Betrachtungen von Texten bis aufs Äußerste provoziert. Das Publikum und die Rechtsprechung haben sich daran längst gewöhnt.

14 Gerhard Plumpe/Niels Werber, »Literatur ist codierbar. Aspekte einer systemtheoretischen Literaturwissenschaft«, in: Siegfried J. Schmidt (Hg.), *Literaturwissenschaft und Systemtheorie*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1993, S. 9–43.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Lindemann als Rechtssubjekt und als Dichter

Um den Skandal um den Rammstein-Sänger und Dichter Till Lindemann nachzuvollziehen, bieten diese Vorbemerkungen notwendige Kontextualisierungen. Der Fall hat es am 2. Juni 2023 in die *Tagesschau* geschafft, die Hauptnachrichtensendung der ARD, die zweieinhalb Minuten ihrer Sendezeit der Berichterstattung über Till Lindemann widmet. Dabei werden die Zuschauer:innen über den Vorwurf informiert, junge Frauen seien gezielt für After-Show-Partys rekrutiert worden, bei denen es zu sexuellen Kontakten mit Lindemann gekommen sein soll. In einzelnen Fällen seien diese Frauen möglicherweise unter Drogen gesetzt worden oder hätten sexuelle Handlungen ohne ausreichende Zustimmung erlebt. Auch Shelby Lynn, deren Aussagen den Skandal ins Rollen gebracht hat, wird in der *Tagesschau* erwähnt. Die juristische Bewertung des Falls spielt hier keine Rolle, wohl aber Lindemann als Autor eines lyrischen Werks.

Das für den Fall relevante Gedicht von Till Lindemann trägt den Titel *Wenn du schläfst* und ist 2020 in dem Band *100 Gedichte* im Verlag Kiepenheuer & Witsch erschienen. Es stellt die etablierte Trennung von Autor:in und Werk vor eine Herausforderung. Denn der Text muss nicht unbedingt als autonomes Werk betrachtet werden, scheint das lyrische Ich doch eine Praktik zu beschreiben, deren veritable Ausübung auch der Person des Autors nachgesagt wird: Es geht um »Spiking«, also um die Zuführung von Drogen und Alkohol ohne Wissen und Zustimmung des Gegenübers – und um den sexuellen Missbrauch einer derart hilflos und unzurechnungsfähig gemachten Person.

Wenn du schläfst
Ich schlafe gerne mit dir wenn du schläfst
Wenn du dich überhaupt nicht regst
Mund ist offen
Augen zu
Der ganze Körper ist in Ruhe
Kann dich überall anfassen
Kann mich völlig gehen lassen
Schlaf gerne mit dir wenn du träumst
Weil du alles hier versäumst
Und genau so soll das sein (so soll das sein so macht das Spaß)
Etwas Rohypnol im Wein (etwas Rohypnol ins Glas)
Kannst dich gar nicht mehr bewegen
Und du schläfst
Es ist ein Segen.[15]

15 Till Lindemann, *100 Gedichte*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2020, S. 77.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die Poetik ist aus vielen *Rammstein*-Songs bekannt: Eine semantische Ebene – hier der Schlaf – durchzieht den ganzen Text. Jemand schläft, jemand träumt, jemand ist in Ruhe, regt sich nicht. Ein ganz harmonisches, vertrautes Motiv der deutschen Lyrik: »Es ist ein Segen«. Dieses harmlose Setting wird durchbrochen, weil das Ich des Textes diesen Schlaf des Du für sexuelle Handlungen nutzt, die üblicherweise und in jedem einvernehmlichen und legalen Fall voraussetzen, dass beide beteiligten Personen wach und zurechnungsfähig sind.[16] Bei Lindemann aber heißt es: »Ich schlafe gerne mit dir wenn du schläfst.« Und diese Gelegenheit wird mit der *Rape-Drug* Rohypnol geschaffen, die im Wein aufgelöst gar nicht weiter auffällt. Der sexuelle Missbrauch einer mit Drogen in Ohnmacht gehaltenen Frau, → Giséle Pelicot, ist kürzlich in Frankreich aufgedeckt und juristisch geahndet worden. Unter dem Hashtag *#MendorsPas* ist die Praxis der chemischen Unterwerfung einer breiten Öffentlichkeit bekannt geworden. »Wenn du schläfst« entfaltet die Perspektive des Täters auf einen Fall chemischer Unterwerfung: Rohypnol schickt die Frau in einen Tiefschlaf, den das lyrische Ich dann für seinen »Spaß« nutzt: »genau so soll das sein«. Der segensreiche Schlaf wird zur völligen Schutzlosigkeit, das Glas Wein zu einer Falle, deren List darin besteht, dass das Du nicht einmal bemerkt, was geschieht.

Wenn man das Gedicht als Gedicht würdigen wollte, als autonomes Werk der Kunst sozusagen, dann könnte man darauf hinweisen, dass hier stereotype, klischeehafte Syntagmen – Schlaf, Traum, Ruhe, Frieden – irritiert und verunsichert werden. Es wäre auch gar nicht schwer, das Gedicht als Arrangement von Zitaten und Anspielungen zu beschreiben, als Spiel mit Klischees und Referenzen, das einerseits allzu naive Annahmen über Schlaf und Traum brüskiert und anderseits bei seinen popkulturell beschlagenen Rezipienten voraussetzen kann, dass sie schon wissen, was Rohypnol im Wein bewirkt und wo diese Kombination bereits überall zum Einsatz gekommen ist. »Mehr Spaß ins Glas…« Also alles wie immer im Pop, »provocation and shock as a way to explore difficult issues«,[17] alles letztlich nur Zeichen und Zitat. Rammstein-Texte sind von Kultur- und Literaturwissenschaftlern häufig so gelesen worden.

Den Literaturwissenschaftlerinnen Michelle Mück und Katina Raschke ist an den Gedichtbänden allerdings schon 2022 aufgefallen, »dass bei Lindemann das lyrische Ich niemals das Opfer ist«.[18] Eine Konstellation, die sich in der Aufregung beim Erscheinen der *100 Gedichte* artikulierte,

16 Zügel, »Denn Ich ist ein Anderer«, S. 73–76.

17 Schicker/Henry, »Beyond Heimatsehnsucht«.

18 Michelle Mück/Katina Raschke, »Unschuld in Gefahr – Kinder und Gewalt in Till Lindemanns Lyrik«, in: Christoph Jürgensen (Hg.), *Pop goes literature – Musiker:innen und Autorschaft*, Bielefeld: transcript, S. 159–174, hier S. 172.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

»weil Lindemann in ›Wenn du schläfst‹ die Vergewaltigung eines mit Rohypnol betäubten Opfers beschreibt«.[19]

Zwei (von drei) Lektüremöglichkeiten des Gedichts »Wenn du schläfst«, die Nora Zügel nachweist, erklären die zitierte »Aufregung« mit der Aufhebung der sonst üblichen »Dereferantialisierung« von Lyrik, nämlich:

> A) Der Adressant referiert auf Till Lindemann, der von einer realen oder vorgeblichen sexuellen Vorliebe spricht.
>
> B) Der Text lädt zu einer identifikatorischen Lektüre ein, bei der sich RezipientInnen imaginär an die Stelle des Adressanten setzen sollen.[20]

Beide Varianten sind auf ihre Weise skandalös. Von popliterarischen »Ambiguisierungsstrategien«[21] oder einer ironischen »postmodernen Inszenierung«[22] kann keine Rede mehr sein, wenn der Text (durch Kontextwissen) referentialisiert[23] und seinem Verfasser zugerechnet wird. Lindemann wurde bereits 2020 harsch dafür kritisiert, dass sein Text eine Vergewaltigung nicht nur schildert, sondern den Missbrauch einer Ohnmächtigen als »Spaß« rahmt und einen »Segen« nennt.

Diese Kritik ist schon vor den staatsanwaltlichen Ermittlungen gegen den Rammstein-Sänger so scharf, dass Lindemanns Verleger, Helge Malchow vom Literaturverlag Kiepenheuer & Witsch, am 3. April 2020 in die Diskussion eingreift. Er erinnert in einer angesichts der Kritik an Lindemann offenbar notwendig gewordenen *Stellungnahme* (Abb. 1) an die Unterscheidung von Autor:in und Werk.

Helge Malchow weist die »moralische Empörung über den Text dieses Gedichts« zurück, die auf einer »Verwechslung des fiktionalen Sprechers, dem sogenannten ›lyrischen Ich‹ mit dem Autor Till Lindemann« beruhe. Der Verleger beruft sich auf eine Differenz, die »konstitutiv« sei »für jede Lektüre von Lyrik wie von Literatur allgemein« und auch »für alle Gedichte des Bandes« von Lindemann gelte »wie für Lyrik überhaupt. Andernfalls wären keine literarischen Phantasien des Bösen, der Transgression oder der Gewalt, wie wir sie zahlreich aus der Weltliteratur von Henry Miller über B. E. Ellis bis zu A. M. Homes kennen, denkbar und die Freiheit der Kunst damit hinfällig« (Abb. 1).

Wer Ellis und Homes will, müsse also auch Lindemann wollen. Bret Easton Ellis Werk *American Psycho* hat ihn in den 1980ern berühmt gemacht; es ist ebenfalls bei KiWi verlegt, und, so scheint Malchow sein Argument plausibilisieren zu wollen, niemand ist bislang auf die Idee gekommen, den Protagonisten, Mörder, Vergewaltiger, Serienkiller und Sadisten

19 Ebd.
20 Zügel, »Denn Ich ist ein Anderer«, S. 73.
21 Wilhelms, Rammsteins »Deutschland«, S. 94.
22 Ebd., S. 153.
23 Zügel, »Denn Ich ist ein Anderer«, S. 64.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 1: Stellungname des Verlags Kiepenheuer & Witsch vom 3. April 2020, auf der Homepage des Verlags nicht mehr nachweisbar. Screenshot.

Patrick Bateman mit seinem Autor zu verwechseln oder Batemans Schandtaten als Phantasien dem Autor Ellis zuzurechnen, obschon der Roman ebenfalls von einem Ich erzählt wird. Auch A.M. Homes ist mit einem Skandalroman, *Das Ende von Alice*, berühmt geworden, und Kiepenheuer & Witsch hält sich sehr zugute, diesen Roman verlegt zu haben: »Kein Verlag traute sich damals, das Buch auf Deutsch herauszubringen. Heute gehört A.M. Homes zu den anerkanntesten Schriftstellerinnen der Gegenwart.« So steht es auf der Verlagswebsite.[24] Der Roman *Das Ende von Alice* ist übrigens aus der Perspektive eines pädophilen Verbrechers erzählt. Die beiden bei KiWi verlegten Autor:innen, Ellis und Homes, die Malchow aufbietet, sind also nicht zufällig gewählt, um Lindemanns Lyrik zu legitimieren, denn in deren Texten geht es nicht nur um irgendwelche »Phantasien des Bösen«, wie Malchow schreibt, sondern viel konkreter um *drug rape*s und erzwungenen Sex mit jungen Menschen.

Das passt nun in der Tat zu Lindemanns Lyrik, die, eben weil sie für sich in Anspruch nimmt, als Literatur zu gelten, laut Malchow jedoch nicht mehr getan habe, als »Phantasien des Bösen« in eine literarische Form zu bringen, die von der Kunstfreiheit geschützt ist. Die Sache selber

24 https://www.kiwi-verlag.de/buch/a-m-homes-das-ende-von-alice-9783462320381 (Zugriff: 28.02.2026).

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sei zwar »zutiefst verwerflich«, aber das Gedicht sei eben Literatur und könne daher auf keinen Fall dem Autor zugerechnet oder moralisch inkriminiert werden, was einem Akt der Zensur gleichkäme, einem Eingriff in die Autonomie der Literatur und die Kunstfreiheit.

Helge Malchow ist studierter Germanist. Er wiederholt hier nur, was schon hunderte von Germanist:innen vor ihm betont haben: Autor:innen müsse von ihren Werken unterschieden werden. Ein literarisches Kunstwerk genieße die »Freiheit der Kunst«. Was immer es an Verbrechen und Verwerflichem enthalten möge, es ist dank der Autonomie des Werks als Kunst immer schon gerechtfertigt. Lindemann kritisieren, heißt für Malchow, der Kunst die Bedingung ihrer Möglichkeit zu rauben. Wer für die Kunstfreiheit sei, so suggeriert er, dürfe aus dem Gedicht »Wenn du schläfst« »keine persönliche Diffamierung des Autors« ableiten.

Der im Gedicht »dargestellte Vorgang« ist nun allerdings dem Autor auf eine Weise zugerechnet worden, mit der Helge Malchow nicht rechnen konnte. Denn die im Gedicht detailliert geschilderten Praktiken hat am 2. Juni 2023 die in der *Tagesschau*[25] erwähnte Shelby Lynn auf Twitter (und auf anderen Social Media-Plattformen) publik gemacht.

Sie sei auf einem Rammstein-Konzert Till Lindemann *Backstage* begegnet, dafür sei sie eigens ausgewählt worden. Lindemann habe sie zum Sexualverkehr aufgefordert, dies habe sie aber abgelehnt. Dann sei sie ohne ihr Wissen, ohne ihre Zustimmung unter Drogen gesetzt worden und nach einer Zeitspanne, an die sie sich nicht mehr erinnern könne, aufgewacht, um nun, wieder Herrin ihrer Sinne, anhand von Hämatomen auf ihrem Körper, auch an intimen Stellen, darauf schließen zu müssen, sie sei sexuell missbraucht worden.

Was sie mutmaßlich unter Drogeneinfluss »versäumt« hat, um es mit Lindemanns Gedicht zu formulieren, hat ihr Körper im Form von Blutergüssen erinnert. Die Schlussfolgerung für die Rezipient:innen des Gedichtes legt nahe, dass dieser Verkehr mit einer Ohnmächtigen jemandem »Spaß« gemacht hat, während die Erinnerung der Aufgewachten daran und die Veröffentlichung ihrer doch sehr überzeugenden Vermutung nicht vorgesehen war. »Es ist ein Segen« für das lyrische Ich, dass sein Opfer schläft und träumt. Es ist womöglich ein Irrtum gewesen, die »ungebrochen lustvolle Darstellung von Missbrauch und Vergewaltigung«, wie Andrea Geier in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 7. Juni 2023 anmerkt, so ganz und gar nur dem lyrischen Ich zuzurechnen und nicht Till Lindemann.[26] Weitere Frauen erinnern sich. In den

25 https://www.tagesschau.de/tagesschau_20_uhr/video-1203016.html (ab Minute 8, Zugriff: 04.03.2026).

26 Andrea Geier, »Lindenmanns Lyrisches Ich: Mund offen, Augen zu«, *Frankfurter Allgemeine* 07.06.2023, https://www.faz.net/aktuell/wissen/

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

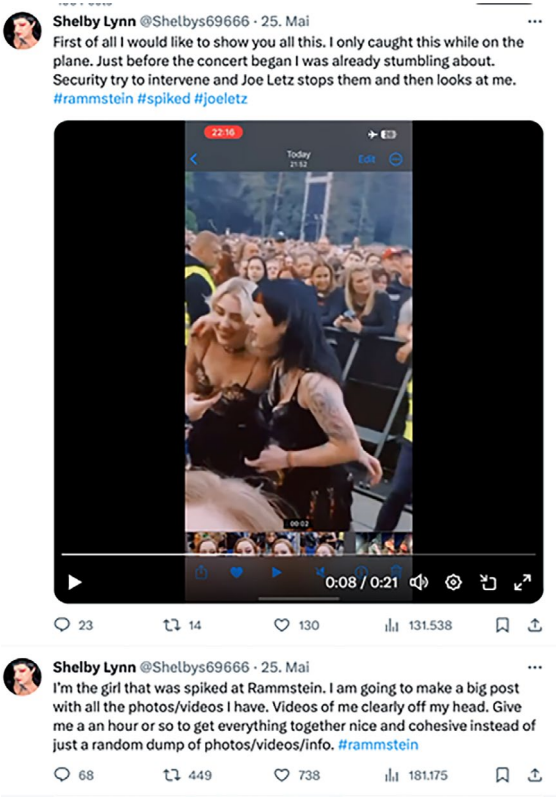


Abb. 2: Screenshot von Shelby Lynns Tweets vom 25.05.2024.

Sozialen Medien kommt es zu weiteren Anschuldigungen. Die kategorische Trennung von Autor:in und Werk kollabiert. Das Gedicht erscheint nun ganz und gar als Werk seines Autors: Die Vorfälle in der sogenannten *Suck Box* unter der Bühne von Rammstein-Konzerten, in denen die rekrutierten jungen Frauen aus der sogenannten *Row Zero* tätig werden sollten, entsprechen vollkommen den Darstellungen des Gedichts. Rohypnol kann zu Gedächtnisverlusten führen. Deshalb ist das Mittel als *Rape Drug* so beliebt.

geist-soziales/rammstein-wie-das-lyrisches-ich-von-till-lindemann-missbraucht-wird-18944247.html (Zugriff: 28.02.2026).

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Dichtung als Erleben

Der Skandal um Lindemann führt zu einer typischen Volte in der literaturwissenschaftlichen bzw. literaturkritischen Beschreibung, die aus der Forschung zu autofiktionaler Literatur bekannt ist.[27] Das Werk wird nun ganz aus dem verstanden, was der Autor als eigenes Erleben hineingelegt hat. Der Rezensent der NZZ hat das schon immer gewusst, aber sein Lob des Lyrikers so nicht gemeint: *Schreiben darüber, worüber es dem Autor im Leben ankommt.*

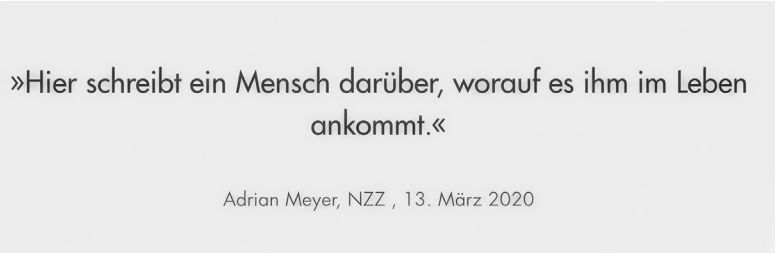


Abb 3. Screenshot von der Verlagsseite. Werbung für Lindemanns 100 Gedichte. Inzwischen gelöscht.

Es ist die alte, akademisch von Emil Staiger vertretene Überzeugung, dass ein Werk *biografisch* verstanden werden müsse. Die ureigenen, individuellen und eigentümlichen *Erlebnisse* der Autor:innen prägen auch ihre Schöpfungen, das Werk. Autor:in und Werk werden in dieser Variante eng aufeinander bezogen: In der Dichtung ist die Wahrheit der persönlichen Erlebnisse der Autor:innen zu entschlüsseln, und auch Autor:innen sind aus den Werken, das sie geschaffen haben, viel besser zu begreifen als aus dürren *curricula vitae*. Um ein Werk zu verstehen, müssen wir auch seine Urheber:innen verstehen. Und »den Autor« verstehen wir in der »Kenntnis seines inneren und äußeren Lebens«.[28] Das Werk können wir deshalb aus dem Leben der Autor:in verstehen, weil sich im Werk das »menschliche Leben […] individualisiert«, es ist ein individueller »Sprechakt«, ein »Lebensmoment«, dessen Verständnis aus dem »Individuum« zu gewinnen ist, das dieses Leben führt.[29]

Ausgerechnet aus der altmodischen Perspektive der *old school*-Hermeneutik wäre also der »Lebensmoment«, aus dem heraus »Wenn du

27 Moritz Baßler, *Populärer Realismus. Vom International Style des gegenwärtigen Erzählens*, München: Beck 2022.

28 Friedrich Schleiermacher, *Hermeneutik und Kritik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977 [1838], S. 94.

29 Ebd., S. 89.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

schläfst« zu verstehen wäre, das Erlebnis des Autors in der Rammstein-*Suck Box*. In dem pornographischen, auch gewaltpornographischen Musikvideo zu Lindemanns Song »Platz Eins« von 2020[30], das die eigene Popularität als Top-Hit-Produzent feiert, sind auch junge Frauen voller blauer Flecke zu sehen. Auch dieses Werk ließe sich auf das Leben seines Autors beziehen. Auf den Aufnahmen von Shelby Lynns Körper, die sie selbst gemacht hat, nachdem sie aufwachte und wieder zurechnungsfähig war, sind ebenfalls blaue Flecken zu sehen. All dies war schließlich für den Verlag, der das lyrische Ich vom Autor kategorisch zu trennen wusste, wohl doch zu viel. Helge Malchow wird abgelöst, und die neue Verlegerin, Kerstin Gleba, veröffentlicht am 2. Juni 2023 eine Pressemitteilung mit der Überschrift: »Der Verlag Kiepenheuer & Witsch beendet die Zusammenarbeit mit Till Lindemann«.

NEWS

Der Verlag Kiepenheuer & Witsch beendet die Zusammenarbeit mit Till Lindemann

PRESSEMITTEILUNG

Mit Erschütterung haben wir in den letzten Tagen öffentlich gewordene Vorwürfe gegen Till Lindemann verfolgt. Unser Mitgefühl und unser Respekt gilt den betroffenen Frauen.

Im Zuge der aktuellen Berichterstattung haben wir Kenntnis erlangt von einem Porno-Video, in dem Till Lindemonn sexuelle Gewalt gegen Frauen zelebriert und in dem das 2013 im Verlag Kiepenheuer & Witsch erschienene Buch „In stillen Nächten" eine Rolle spielt. Wir werten dies als groben Vertrouensbruch und als rücksichtslosen Akt gegenüber den von uns als Verlag vertretenen Werten.

Wir verteidigen aus voller Überzeugung die Freiheit der Kunst. Durch die Frouen demütigenden Handlungen Till Lindemanns im besagten Porno und die gezielte Verwendung unseres Buches im pornographischen Kontext wird die von uns so eisern verteidigte Trennung zwischen dem „lyrischem Ich" und dem Autor/Künstler aber vom Autor selbst verhöhnt.

Aus unserer Sicht überschreitet Till Lindemann für uns unverrückbare Grenzen im Umgang mit Frauen. Wir haben uns daher entschieden, die Zusammenarbeit mit Till Lindemann mit sofortiger Wirkung zu beenden, da unser Vertrouensverhältnis zum Autor unheilbor zerrüttet ist.

Köln, den 2. Juni 2023

Kerstin Gleba

Verlegerin, Kiepenheuer & Witsch

Abb. 4. Stellungname des Verlags Kiepenheuer & Witsch vom 2. Juni 2023, auf der Homepage des Verlags nicht mehr nachweisbar. Screenshot.

Was hat der Autor nach Auskunft der neuen Verlegerin getan, um die von seinem Verlag noch 2020 »eisern verteidigte Trennung zwischen dem *lyrischem Ich* und dem Autor/Künstler« (Abb. 1) zu verhöhnen und das Verhältnis zwischen Verlag und Autor »unheilbar« zu zerrütten? Er hat

30 »Platz eins«, in: *F & M*, https://de.wikipedia.org/wiki/Platz_eins (Zugriff: 28.02.2026). Das Video ist auf pornographischen Websites zu sehen.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ein von KiWi verlegtes Werk, den Gedichtband *In stillen Nächten*, als Requisit in einem »Porno-Video« verwendet, in dem »Till Lindemann sexuelle Gewalt gegen Frauen zelebriert«, so Gleba (Abb. 4). Das ist zu viel. Sexuelle Gewalt in einem Gedicht zu zelebrieren, kein Problem, aber in einem Musikvideo? Das geht zu weit. Es ist »die gezielte Verwendung unseres Buches im pornographischen Kontext«, die die Grenze einreißt, die der Verlag verteidigt hat. Lindemann schändet ein Kunstwerk, nämlich den Gedichtband, indem er das Buch unangemessen verwendet.

Was im Video zu sehen ist: In den Gedichtband ist ein Loch hineingeschnitten; die KiWi-Publikation umgibt Lindemanns Penis beim Fellatio und kommt dann noch einmal bei einem Verkehr a tergo zum Einsatz. Lindemann penetriert durch seine eigene Lyrik hindurch, der Band ist ganz wörtlich ein Medium des Sex. »Aufgeschlagen ist das Buch auf der Seite mit dem Gedicht ›Nein‹, dessen Text in den Song ›Till the End‹ überführt wurde.«[31] »Nein«, das heißt natürlich auch im Video-Clip »Till the End« immer »ja« – »till the end«, Till wie Till Lindemann, und »until the end« wie »finish« im Porno. Warum auch das *explicit lyrics* sind, versteht jeder, der den Song kennt:

> Nimm den Mund nicht zu voll
> Gar nichts muss, alles soll

Wie diese Verse zu interpretieren sind, hat Lindemann in seinem Video expliziert. Deshalb trennt sich der Verlag von ihm. Im Video sei deutlich geworden, dass »Till Lindemann für uns unverrückbare Grenzen im Umgang mit Frauen« überschritten habe (Abb. 4). Dass er dies in seinen Gedichten nicht getan hat, wird hier nicht ausdrücklich gesagt, aber das ganze Statement verliert kein einziges Wort über seine literarisches Werk und thematisiert allein das Video, das Bücher und Frauen schände. Um es noch deutlicher zu sagen: Der Verlag kritisiert keinesfalls, dass »Till Lindemann für uns unverrückbare Grenzen im Umgang mit Frauen« in seinen bei KiWi verlegten Gedichten überschritten habe. Das war ja laut Malchow von der »Kunstfreiheit« gedeckt und wurde vom Verlag »eisern verteidigt« (Abb. 1). Es ist erstaunlich, dass die Gedichte nicht auch als Medium für pornographischen, gewalttätigen Sex gelesen wurden. Andrea Geier hat dazu in der FAZ treffend angemerkt:

> Im Vertrauen darauf, dass sich der Autor innerhalb eines bestimmten Wertesystems bewegt, wird das Gedicht als Rollenspiel gedeutet, mit dem sich der Verfasser selbstverständlich nicht gemein mache. Was nicht sein darf, kann nicht sein. Keine Erlebnislyrik, nirgends.[32]

31 https://web.archive.org/web/20230616004943/https://www.swr.de/swr2/musik-jazz-und-pop/porno-mit-buch-wo-hoert-das-lyrische-ich-von-till-lindemann-auf-100.html (Zugriff: 04.03.2026).

32 Andrea Geier, »Lindemanns Lyrisches Ich«.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Obwohl nun im Fall Lindemanns einigermaßen wahrscheinlich ist, dass das Erleben des Autors seine Gedichte authentisch beglaubigt, kritisiert man nun nicht das Werk und gibt die kategoriale Trennung von Autor:in und Werk auf, sondern man trennt sich lieber von einem Autor, der diese Trennung »verhöhnt« habe. Alles selbst erlebt, könnte man dem Band als Motto voranstellen. Stattdessen ist es aber üblich, den Werken der Literatur voranzustellen, dass alles nur Fiktion und jede Übereinstimmung mit dem Leben reiner Zufall sei.

KiWi manövriert sich in eine paradoxe Lage: Die Trennung von Autor:in und Werk wird »eisern verteidigt«. Man solle nicht auf die Idee kommen, dass die Vergewaltigungsphantasien etwas mit dem Autor zu tun hätten. Aber sobald der Autor solche Szenen realisiert und das Gedicht als Entäußerung eines Lebensvollzugs gelesen werden kann, wird nicht etwa das literaturwissenschaftliche Postulat der Trennung von Autor:in und Werk aufgegeben, sondern Lindemann wird vorgeworfen, dass diese Trennung »vom Autor selbst verhöhnt« worden sei.

Wenn es sich bei Lindemanns Gedichtband um ein *autonomes* Werk handeln würde, dann müsste aber doch wohl das Gedicht bleiben, was es ist, egal was sein Autor getan oder nicht getan haben mag. An seiner Form, an seinen selbstgesetzten, ästhetischen Regeln hat sich ja nichts geändert. Diese These wird aber nicht riskiert, vielmehr wird nun, wo deutlich geworden ist, wie gut sich das Werk aus dem Leben seines Autors verstehen lässt, die Trennung vom Autor vollzogen: Das »Vertrauensverhältnis zum Autor« sei erschüttert – was von den Gedichten zu halten sei, wird nicht zum Thema. Lindemann noch einmal mit den Star-Autoren des Verlages Ellis und Homes zu vergleichen, möchte die Verlegerin wohl lieber vermeiden.

Kümmert es doch, wer spricht?

Was folgt aus dem Zusammenbruch der Mauer zwischen Autor:in und Werk? Kümmert es nun doch, zu wissen, wer spricht? Oder wer singt? Was die Fans angeht, so ändert sich nichts. Die Kundenrezensionen auf *Amazon* oder die Besprechungen der *100 Gedichte* auf *Goodreads* bleiben so enthusiastisch wie vor den Enthüllungen und vor der Trennung des Verlags von seinem Autor. Das vom Verlag zurückgezogene Buch erzielte zwischenzeitlich einen »Sammlerstück«-Verkaufspreis von 119 Euro bei Amazon und wird nach wie vor sehr gut bewertet: 4,7 goldene Sterne.

Auch die Konzerte von Rammstein und die Solo-Tournee von Lindemann sind ausverkauft wie eh und je. Es liegt nahe, dass die Kritik an Lindemann einerseits und die Ablehnung der Kritik anderseits dazu beigetragen haben, die Beachtung für die Band, den Autor und für die Texte

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 5: 100 Gedichte für 119,- Euro und 4,7 Sterne Rating.

noch weiter zu steigern. Der Medienwissenschaftler Oliver Ruf[33] hat diese Dynamik in einem Aufsatz der Zeitschrift *Pop. Kritik und Kultur* beschrieben und als *starting point* die Posts von Shelby Lynn auf Instagram und Twitter bestimmt. Einerseits melden sich in den Sozialen Medien nun weitere junge Frauen, die zwischen *Row Zero* und *Backstage* ähnliche Erfahrungen bei Rammstein-Events gemacht haben, anderseits werden diese Frauen angefeindet und exzessiv mit Spott, Hass und Herabsetzungen überzogen. Zügellose *Hate-Speech* und freilaufende *Diss-Kultur* in allen bösartigen Facetten lässt sich an den Kommentaren beobachten, die unter dem allerersten Tweet vom Handle Shelby Lynns (@Shelbys69666) zu finden sind, in dem sie ihren Erlebnisbericht ankündigt.[34] Man kann hier, wenn man sich die Lektüre der Kommentare antun möchte, sehr gut studieren, wie die Unterstützung für sie und die Anfeindungen gleichermaßen dazu beitragen, den Account immer populärer zu machen, damit dem Skandal immer mehr Beachtung zu verschaffen und schließlich, ob man es will oder nicht, die Aufmerksamkeit für alles, was Till Lindemann singt und schreibt, nochmals zu verstärken. Dies geht so schnell, dass nur eine Woche später, am 2. Juni 2023, die *Tagesschau* in ihrer Hauptnachrichtensendung über »mutmaßliche sexuelle Übergriffe« Lindemanns berichtet. Oliver Ruf beschreibt diese Dynamik von »Posts und Reposts, Aktion und Reaktion, Viralität und Obsession«.[35] Zu dieser Dynamik gehört, dass sie die Reichweite erhöht, gerade auch die von Till Lindemann.

Damit noch einmal zurück zur Lyrik dieses Autors: Es versteht sich von selbst, dass Verse aus dem Gedicht »Wenn du schläfst« vor Gericht

33 Oliver Ruf, »›Row Zero‹ und die Medienkultur«, *POP. Kultur und Kritik* 2 (2023/12), DOI: doi:10.14361/pop-2023-120214, S. 90–96.

34 https://x.com/Shelbys69666/status/1661519494924099586 vom 25. Mai 2023.

35 Ruf, »›Row Zero‹ und die Medienkultur«, S. 93.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nicht justitiabel sind. Der Staatsanwalt kann das lyrische Ich nicht verklagen, es kann auch nicht bestraft werden. Das Recht trennt die Person des Autors von jener Stimme, die seine Texte spricht und in seinen Texten agiert. Insofern behält Helge Malchow, der den empörten Kritiker:innen vorgehalten hat, »einer Verwechslung des fiktionalen Sprechers […] mit dem Autor Till Lindemann« aufgesessen zu sein (Abb. 1), vorerst das letzte Wort. Dass es für viele nach wie vor begeisterte Leser:innen der *100 Gedichte* gerade zum Kick gehört, sich vorstellen zu können, dass der Autor genau das tut, wovon das lyrische Ich träumt, ist eine Sache der literaturwissenschaftlichen Rezeptionsforschung, für die sich vor Gericht noch niemand interessiert.

Ohne Folgen für die Rechtsprechung, aber relevant für die Literaturwissenschaften ist ein Essay der Autorin Anne Rabe mit dem Titel *Die Täter schweigen nicht*, in dem sie anhand einiger prominenter Fällen darlegt, dass die Urheber sexueller Gewalt über ihre Taten in ihren literarischen Texten gerne und explizit schreiben.[36] Dass dies nicht zu staatsanwaltlichen Ermittlungen führt, liegt an der tradierten Handhabung der Differenz von Autor:in und lyrischem Ich, die in ihrer verkümmerten Form nur noch dazu dient, an alle Leser:innen und Interpret:innen das »Verbot« auszugeben, »Spuren zu folgen«, wie Andrea Geier in der FAZ feststellt, Spuren, die aus dem Werk hinaus ins Leben führen. Genau so, als Verbot, wollte es auch der Cheflektor Malchow verstanden wissen.

> Dass der im Gedicht dargestellte Vorgang unter moralischen Gesichtspunkten zutiefst verwerflich ist, ist eine Selbstverständlichkeit und erlaubt keine persönliche Diffamierung des Autors. (Abb. 1)

Es sei nicht »erlaubt«, lyrisches Ich und Autor:in in Verbindung zu bringen. Der Autor:in dagegen ist alles erlaubt, solange es keine justitiablen Beweise gibt.

Der Sänger und Texter von Rammstein als Dichter

Der Verlag Kiepenheuer & Witsch, das gilt für den Verleger Malchow wie für seine Nachfolgerin, die Verlagschefin Kerstin Gleba, haben in ihren Pressemitteilungen die Trennung von Autor:in und lyrischem Ich mehrfach betont, ja beschworen. Doch wenn man sich die – inzwischen gelöschte – Verlagswerbung für Lindemanns Werke anschaut,[37] dann finden sich immer wieder Formulierungen, die hervorheben, dass Till

36 Anne Rabe, »Die Täter schweigen nicht«, *54 books* 01.03.2021, https://54books.de/die-taeter-schweigen-nicht/ (Zugriff: 28.02.2026).

37 Vgl. die KiWi-Website am 5.12.2020 in der Internet Wayback Machine: https://web.archive.org/web/20201205175506/https://www.kiwi-verlag.de/buch/

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Lindemann nicht irgendein Autor ist, sondern ein Superstar, der Sänger der Band Rammstein. Die 100 *Gedichte* werden entsprechend angekündigt: »Neue Gedichte von Till Lindemann, dem Sänger der Band ›Rammstein‹. Till Lindemann ist bekannt als Sänger und Texter von Rammstein. Unabhängig davon schreibt er seit über 20 Jahren Lyrik.«

Lindemann ist also »bekannt als Sänger und Texter von Rammstein«. Wer das vergessen haben sollte, wird im Verlagsprogramm eigens daran erinnert. Denn deshalb sind ja seine Gedichte überhaupt von Interesse, weil Lindemann eben ein weltweit bekannter Star ist. Und dann, so geht es weiter, schreibe er »*unabhängig* davon […] seit über 20 Jahren Lyrik«. Dies ist deshalb bemerkenswert, weil bekannt sein dürfte, dass er aus den bei KiWi publizierten Gedichten Songs macht und umgekehrt aus Songs Gedichte werden. Zwischen Lyrics und Lyrik, zwischen dem Autor und dem Sänger besteht ein fließender Übergang, was auch die Leser:innen seiner Gedichte bemerken und zu schätzen wissen.

> Wie ein anderer Rezensent schrieb, fragt man sich bei manchen Gedichten unwillkürlich, wie sie wohl als Lied klingen würden, und dank des Vorwortes weiß ich, dass es gut sein kann, dass ich eines mal vertont hören werde.[38]

So wie aus Gedichten Songs werden, so wird aus dem Star ein Dichter. Auch hier funktioniert die Popularisierung der einen Seite durch die Popularität der anderen. Deshalb sind seine Texte überhaupt in Buchform gebracht und als Lyrik vermarktet worden. Es zeigt sich, dass die Texte Lindemanns als »Gedichte« in einem renommierten Verlag veröffentlicht worden sind, weil Lindemann ein Star und der Sänger der höchst populären Formation »Rammstein« ist. Zwischen lyrischem Ich und Autor wurde also bei KiWi nie getrennt, im Gegenteil: Es war immer schon die Person Lindemann, der Star und Sänger, der als Grund dafür diente, Texte von seiner Hand als Gedichte zu publizieren. Auf Lindemanns Instagram-Account wird das alles gar nicht erst unterschieden. Justiziabel ist dies freilich nicht, und ein Star ist Till Lindemann immer noch. Seine 1,6 Millionen Follower:innen auf Instagram sorgen dafür.

till-lindemann-100-gedichte-9783462320022. Der Verlag hat alle Hinweise auf Till Lindemann auf seiner Homepage gelöscht.

38 Kundenrezension von Eule Luftschloss, *Goodreads* 13.03.2020, https://www.goodreads.com/book/show/52148045/reviews?reviewFilters=eyJhZnRlciI6Ik1URTVMREUxToRReE1USXdPRGs1TmprIno%3D (Zugriff: 28.02.2026).

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Johann Pibert

Madonna

Now I can tell you about success, about fame
About the rise and fall of all the stars in the sky
Don't it make you smile?
Madonna, »Let It Will Be« (2005)

Performative Künstlerin

»Reading Madonna« ist ein unmögliches Unterfangen. Nicht nur könnte man eine kleine Bibliothek mit Abhandlungen über die Queen of Pop füllen.[1] Die schiere Vielfalt an Perspektiven, die Biograf:innen, Journalist:innen, Fans und andere Interessierte über die vier Jahrzehnte, die Madonnas Karriere bereits andauert, eingenommen haben, verwehrt jeglichen kohärenten Zugang zum Superstar. Hinzu kommt, dass Madonnas überdurchschnittliche Intelligenz, ihr unermüdlicher Ehrgeiz, ihre Rolle als Vorkämpferin – etwa für queere Rechte und gegen AIDS –, ihre Funktion als Wegbereiterin für Stars wie → Britney Spears und Lady Gaga und insgesamt ihr fulminanter Erfolg von jeher Neid und Eifersucht auf den Plan gerufen haben, sodass sich die Künstlerin stets zwischen glühender Bewunderung und kühler Ablehnung bewegt.

Wie also Madonna lesen? Am besten wohl mit selbstreflexiven, autobiografischen Hinweisen, die ihrem Œuvre inhärent sind. Die obigen Zeilen etwa treffen den Kern von »Let It Will Be« (2005), einer groovebasierten Textur, die sich – auf den Fluss des Lebens, Madonnas Lebens, rekurrierend – in den Lauf des Konzeptalbums *Confessions on a Dance Floor* organisch einfügt. Das Album selbst, von zeitgenössischen Kritiker:innen vielfach als *tour de force* bezeichnet, hat zum Zweck, die Miseren des menschlichen Daseins, darunter Warten und Stillstand (»Hung Up«) oder Angst vor Veränderung (»Jump«), auf der Tanzfläche aufzulösen, oder anders ausgedrückt: das Negative im Positiven aufgehen zu lassen. Das Leiden ist dabei (zumindest für unaufmerksame Hörer:innen) in den Narrativen der Lyrics versteckt, während die Musik, als einzelnes, pausenloses DJ-Set angelegt, unentwegt, mitunter fröhlich und immer kämpferisch-kraftvoll vorantreibt. »Let It Will Be«, das autobiografische

1 Empfohlen sei die – bislang am besten recherchierte – Biografie von Mary Gabriel, *Madonna: A Rebel Life*, New York: Little, Brown and Company 2023.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Momentum, das die zweite, persönlichere Hälfte des Albums eröffnet, will sagen: Lasst mich in Ruhe. Ich habe Höhen und Tiefen erlebt. Lasst meinen Stern (ver)glühen.

Die erste, in der Fachliteratur vielbeachtete Hälfte von Madonnas Karriere ist vom Kampf gegen patriarchale Strukturen in der Musikindustrie, gegen die AIDS-Pandemie sowie im Allgemeinen gegen Konservatismus, Sexismus und Rassismus gekennzeichnet. Exemplarisch dafür steht das Musikvideo zu »Like A Prayer« (1989) – ein popkultureller Meilenstein, der heftige Kontroversen auslöste.[2] Darin beobachtet Madonna, wie weiße Männer eine weiße Frau überfallen, anschließend jedoch ein Schwarzer verhaftet wird. Madonna betet in einer Kirche zu einem – von einer Plastikfigur zum Leben erwachenden und mit ihr intim werdenden – schwarzen (!) Heiligen, vom gleichen Schauspieler wie der vermeintliche Verbrecher gespielt, und befreit den Beschuldigten schließlich aus dem Polizeigewahrsam.

Die Popularität der Queen of Pop in den 1980er und 1990er Jahren war eng mit dem Aufstieg des Musikfernsehens verbunden, das es ihr ermöglichte, ihre vielfach über Grenzen hinausgehenden, provokativen Visionen audiovisuell in Szene zu setzen: »MTV changed the way people experienced music. After centuries of *listening* to music, people wanted to *watch* it.«[3] Diese besondere Konstellation ließ einige auf Gesang konzentrierte Künstler:innen untergehen und einige neue zum Star avancieren: »Madonna and Michael Jackson would never have become global superstars of popular music without the spectacular production values of their music videos and concert extravaganzas.«[4]

In der zweiten Hälfte ihrer Karriere, die bei Wissenschaftler:innen auf vergleichsweise wenig Interesse stößt und in diesem Beitrag deshalb fokussiert wird, stellt Madonna eine generellere Gesellschaftskritik in den Mittelpunkt, die noch mehr Phänomene als zuvor umfasst und noch ausgeklügelter ist. Sie war die erste Künstlerin weltweit, die in den wilden, von Piraterie und MTVs Niedergang geprägten Umbrüchen der Musikindustrie der 2000er Jahre die Zeichen der Zeit erkannte, sich ihres Plattenlabels Warner Bros. Records entledigte und 2007 zum Konzertveranstalter Live Nation wechselte. Damit verlagerte sie den Vermarktungsschwerpunkt von Alben und Musikvideos zu Live-Performances auf Welttourneen, was in ästhetischer Hinsicht dazu führte, dass ihre Messages und ihre Gesellschaftskritik live noch eindringlicher funktionierten.

Im Einklang mit der Konzentration auf Liveness nach der Jahrtausendwende betonte Madonna bereits 1999, sie sei kein Popstar, sondern eine

2 Zur Entstehungsgeschichte des Videos und seiner immensen Wirkung siehe ebd., S. 273–281.

3 Ebd., S. 126, Herv. i. Orig.

4 Douglas Kellner, *Media Spectacle*, London: Routledge 2003, S. 8.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

performative Künstlerin.[5] Eines der wenigen Definitionsmerkmale von Kunst, auf welche sich sowohl Künstler:innen als auch Wissenschaftler:innen bedingungslos einigen können, ist wohl Ambiguität.[6] Und während Madonnas Kolleg:innen sich häufig beim Schreiben bis hin zum Konzertproduzieren mit zwei Bedeutungsebenen zufriedengeben, bietet die Queen of Pop in ihren Performances oftmals drei, mitunter vier Bedeutungsebenen an. Beispielsweise führt sie auf der *Confessions Tour* (2006) eine vierfach geschichtete »Forbidden Love«-Performance auf: Der Songtext erzählt, erstens, eine klassische Romeo-und-Julia-Geschichte. Die beiden männlichen, oberkörperfreien Tänzer, einer mit aufgemaltem Davidstern, der andere mit Stern und Halbmond (siehe Abb. 1), deuten, zweitens, auf das Verbot der Homosexualität und, drittens, auf die verbotene Liebe zwischen Jüd:innen und Muslim:innen hin. Auf der vierten, an Sublimität und zugleich Eindeutigkeit kaum zu überbietenden Bedeutungsebene, verweisen die sich im Backdrop-Video immerfort teilenden roten Blutkörperchen auf die Darstellung von AIDS im dramaturgisch davor programmierten »Live To Tell« und damit auf die – zumindest an einigen Stationen der Welttournee – verbotene bzw. tabuisierte Liebe zu HIV-Positiven bzw. AIDS-Kranken.

Abb. 1: Madonna als Bindeglied der verbotenen Liebe. Screenshot der »Forbidden Love«-Performance in London im August 2006 aus der DVD Madonna: The Confessions Tour, Regie: Jonas Åkerlund, © 2006, Semtex TV Productions, Inc., Timecode: 00:34:56.

5 »I think of myself as a performance artist. I hate being called a pop star«; »Madonna on life, love, music (1999 official CNN interview)«, *YouTube* 11.05.2016, https://youtu.be/5xaiN9cHDAI (Zugriff: 20.02.2026), Timecode: 03:07–03:10.

6 Vgl. Johann Pibert, »Zarah Leander«, in: Anna Luise Kiss, *Die filmische Straßenlandschaft in Potsdam. Palimpsest – Kulturelle Arena – Performativer Raum. Mit Beiträgen von Johann Pibert*, Hamburg: AVINUS 2022, http://dx.doi.org/10.25969/mediarep/18036, S. 249–251, hier S. 249.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Der Überlebenskampf

Überhaupt: »Live To Tell« – leben, um zu erzählen. Wer Madonna verstehen will – abseits von zahllosen Versuchen, Superstar-Klischees wie Überheblichkeit oder Machtgebaren in die hart arbeitende Künstlerin hineinzuprojizieren – sollte den Überlebenskampf begreifen, den Madonna ihr Leben lang, vielfach ungewollt und unverschuldet, immer wieder führen musste. Ihre Mutter verstarb im Alter von 30 Jahren an Brustkrebs, als Madonna gerade einmal fünf Jahre alt war. Die Lücke, die dieser Verlust hinterließ, konnte die heute sechsfache Mutter nie richtig füllen.[7] Und so überrascht es nicht, dass die Quintessenz des Überlebenskampfes, den Madonna zum Thema der *Celebration Tour* (2023–2024) – ihrer Autobiografie in Konzertform – auserkor, ausgerechnet in »Mother And Father« und im anschließenden »I Will Survive«, Gloria Gaynors Cover, zu finden ist: »I got to give it up / Find someone to love me / I got to let it go / Find someone that I can care for«, und darauffolgend: »Did you think I'd crumble? / Did you think I'd lay down and die? / Did you? / Oh no, not I, I will survive.« Das ist wörtlich zu verstehen, weil Madonna im Juni 2023, kurz vor Beginn der Tour, die dann verschoben werden musste, mit einer schweren bakteriellen Infektion im künstlichen Koma auf der Intensivstation lag und ihre Ärzt:innen zeitweise keine Hoffnung auf ein Überleben sahen.[8]

Madonna verbrachte ihre prägenden Jahre im disko-verrückten New York der späten 1970er und frühen 1980er Jahre. Als sie Mitte der 1980er Jahre Sean Penn heiratete und die meiste Zeit in LA verbrachte, brach in New York die AIDS-Krise aus. Kurz hintereinander erfuhr sie von den HIV-Diagnosen ihres Tanzlehrers und Mentors Christopher Flynn und ihres besten Freundes Martin Burgoyne. Im Gegensatz zum 55-jährigen Christopher war Martin erst 23 Jahre alt, als er am 30. November 1986 verstarb, was für den aufstrebenden Superstar Madonna einen der schwersten Schicksalsschläge ihres Lebens darstellte. Sie sollte weitere enge Freunde durch AIDS verlieren, darunter Keith Haring, Howard Brookner und Herb Ritts. Seit der Widmung von »Live To Tell« an Martin während der *Who's That Girl Tour* (1987) wurde der Song zu Madonnas persönlicher Überlebenshymne.

Dreht man Verwüstung und Tod im Geiste von *Confessions* ins Positive, geraten für alle, die sich mit der Queen of Pop privat oder beruflich auseinandersetzen, Konzepte wie Rebellion, Resistenz und Resilienz in den

7 Vgl. Gabriel, *Madonna*, S. 20 und, generell zum Verlust in Madonnas Leben, S. 783–784.

8 Vgl. Johann Pibert, »Madonna's *Celebration Tour* as a Starting Point for Affective Concert Psychology«, *ffk Journal* (2025/10), https://doi.org/10.25969/mediarep/23704, S. 372–388, hier S. 384.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Blick. Madonnas durch Verluste angetriebene Lebenshaltung lässt sich am besten im programmatischen »Rebel Heart« (2015) nachempfinden:

I lived my life like a masochist
Hearing my father say, »Told you so, told you so
Why can't you be like the other girls?«
I said, »Oh no, that's not me
And I don't think that it'll ever be«
Thought I belonged to a different tribe
Walking alone, never satisfied, satisfied
Tried to fit in, but it wasn't me
I said, »Oh no, I want more
That's not what I'm looking for«
So I took the road less traveled by
And I barely made it out alive
Through the darkness, somehow I survived
Tough love, I knew it from the start
Deep down in the depth of my rebel heart

Schon früh hat die Künstlerin diese Haltung bewiesen: 1987, ein Jahr *vor* der US-amerikanischen Regierung, produzierte Madonna eine AIDS-Aufklärungsbroschüre, die sie auf der *Who's That Girl Tour* verbreitete. Darin hieß es:

> Last year my best friend died of AIDS. Watching him die was the most frightening experience of my life. Right now there is no cure for AIDS but there is a way to stop it from spreading. Don't let fear keep you from knowing the facts. Read this booklet – then give it to your best friend. It just might save his or her life... It just might save your own. Love, Madonna.[9]

Während die meisten Stars zu dieser Zeit es fürchteten, mit AIDS in Verbindung gebracht zu werden und dadurch potenziell einen Imageschaden zu erleiden, nutzte die Queen of Pop ihre Prominenz für eine künstlerische Intervention – auf gesellschaftlicher Ebene angesiedelt und zugleich persönlich an die Fans gerichtet.

Die (autobiografische) Neuerfindung

Als Madonna im März 2015 das (in der Super Deluxe Edition) 25-Titelstarke *Rebel-Heart*-Album veröffentlichte, verstand ich es als die Kulmination ihrer gesellschaftskritischen Bemühungen und zugleich als eine

9 Siehe Wendy Brandes, »Throwback Thursday: Madonna, Almost 26 Years Ago Today« (Blogpost), *wendybrandes.com* 11.07.2013, https://www.wendybrandes.com/blog/2013/07/throwback-Thursday-madonna-almost-26-years-ago-today (Zugriff: 20.02.2026).

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Zäsur setzende Autobiografie. Es drängte sich die Frage auf: Was soll, oder besser gefragt, *kann* danach noch kommen? In Ermangelung passender Antworten und in Vergessenheit des Umstands, dass Madonna mit der *Re-Invention Tour* (2004) sich selbst das Konzept der Neuerfindung vorschrieb, besuchte ich die *Rebel Heart Tour* (2015–2016) gleich sechs Mal: Es hätte ja sein können, die Queen of Pop würde sich danach zur Ruhe setzen. Weit gefehlt! Als Madonna zu Beginn des Jahres 2018 ankündigte, sie habe mit der Arbeit an einem neuen Album begonnen, durfte ich mir über ein Jahr lang den Kopf zerbrechen, was dann kommen würde. Nie im Leben wäre ich darauf gekommen, was der geistreichen Künstlerin eingefallen war.

Das am 14. Juni 2019 veröffentlichte Album war nicht etwa von Madonna – es stammte von Madame X, einer geheimnisvollen und vielschichtigen Alter-Ego-Kunstfigur, die je nach Song, Musikvideo oder Performance unterschiedliche Identitäten annimmt. Laut dem Album-Teaser ist Madame X eine Geheimagentin, eine Tänzerin, eine Professorin, eine Staatschefin, eine Haushälterin, eine Reiterin, eine Gefangene, eine Studentin, eine Mutter, ein Kind, eine Lehrerin, eine Nonne, eine Sängerin, eine Heilige, eine Hure und – den Kreis schließend – eine Spionin.[10] Hiermit trieb Madonna ihre gewohnte, Sexismus bekämpfende Gesellschaftskritik auf die Spitze, weil sie den von Frauen teils gleichzeitig und im Widerspruch zueinander getragenen Rollen einen facettenreichen Spiegel vorhielt. Ihre Stimme ist auf dem gesamten Album meist stilistisch verzerrt und verfremdet, unter häufigem Einsatz von Sprechgesang und Auto-Tune. Statt einer melodischen Reise wird auf diese Weise eine collagierte Erzählung herbeigeführt, die die Brüche des Weltgeschehens beleuchtet und kaleidoskopiert.

Nachdem Madonnas bis dato politischstes Album *American Life* (2003) zumindest kommerziell keinen Erfolg hatte, bot *Madame X* erneut viel Raum für politische Kritik. Zu Beginn von »I Rise« zum Beispiel zitiert Madonna X González (vor 2021 als Emma González bekannt), eine überlebende Person des Amoklaufs an einer High School in Parkland (Florida) am 14. Februar 2018, mit folgenden Worten: »[They say] us kids don't know what we're talking about, that we're too young to understand how the government works. We call BS! [bullshit!, JP].«[11] Der von Widerstand, Selbstermächtigung und kollektiver Resilienz handelnde Song rekurriert mit Zeilen wie »There's nothing you can do to

10 »Madonna – Welcome to the World of Madame X«, *YouTube* 14.04.2019, https://youtu.be/q5AbJxTFMms (Zugriff: 20.02.2026), Timecode: 00:17–00:48.

11 Siehe Jem Aswad, »Madonna Releases New Ballad ›I Rise‹ Featuring Emma Gonzales Sample«, *variety.com* 03.05.2019, https://variety.com/2019/music/news/madonna-releases-new-ballad-i-rise-featuring-emma-gonzales-sample-1203204245/ (Zugriff: 20.02.2026).

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

me that hasn't been done« und »Died a thousand times / Managed to survive / I can't break down now / I can't take that« auf den für Madonnas Leben und Werk so zentralen Überlebenskampf. In einem Statement erklärt sie weit über den Amoklauf hinaus:

> I wrote »I Rise« as a way of giving a voice to all marginalized people who feel they don't have the opportunity to speak their mind. This year is the 50th anniversary of Pride and I hope this song encourages all individuals to be who they are, to speak their minds and to love themselves.[12]

Die (politische) Provokation

Während das Musikvideo zu »I Rise« eine Found-Footage-Collage unterschiedlicher Demonstrationen darbietet und sich somit an einem hymnenartigen Manifest der sozialen Gerechtigkeit (*social justice movement*) versucht, führt das kinematografisch höchst wertvolle – und als politischer Appell verstanden an Donald Trump und die Waffenlobby gerichtete – Musikvideo zu »God Control« eine ausgeklügelte Kritik der Waffengewalt auf. Erzählt wird – in umgekehrter zeitlicher Reihenfolge und in klarem Bezug zum Attentat im queeren Pulse-Club in Orlando (Florida) am 12. Juni 2016 – wie Madonna neben vielen weiteren Gäst:innen beim fröhlichen Zusammensein auf der Tanzfläche erschossen wird, während Madame X, an einer Schreibmaschine sitzend und den Songtext immer wieder verwerfend, unter Tränen um Fassung ringt. Wer dieses verstörende Musikvideo mit ästhetisierter, tarantinoesker Gewalt einmal gesehen hat, hört nie wieder »God Control«, sondern immer nur »Gun Control« in diesem dramaturgisch mindestens seltsamen Song, der den Eindruck erweckt, von Anfang an auf Audiovisualität hin geschrieben worden zu sein. Als ich im Juli 2019 im Songwriting-Unterricht meinen Kursteilnehmenden das Stück ohne jeglichen Kommentar vorspielte und anschließend die simple Zufriedenheitsfrage »Top oder Flop?« stellte, entschied sich die klare Mehrheit für »Flop« – ein Hinweis darauf, dass Text und Musik allein nicht funktionieren. Nach der Vorführung des Musikvideos äußerten ausnahmslos alle, viele weinend, da von Madame X emotional angesteckt: »Top!«

Der skandalumwitterte – oh je, oh je, Madonna trifft die Töne nicht! – und erschreckend prophetische – man möge die politische Lage von damals und heute miteinander vergleichen – Eurovision-Gastauftritt von 2019, bei dem der Weltstar den Song »Like A Prayer« (1989) und, zusammen mit Quavo, den Song »Future« (2019) zum Besten gab,

12 Madonna zitiert in ebd.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

beinhaltete gleich mehrere Provokationen: Nach dem szenisch in einer Kirche verorteten Weltklassiker (»Life is a mystery / Everyone must stand allone«) und umgeben von Widerspruch erzeugenden Tanzkreaturen in weißen Kleidern, mit Blumenkopfschmuck und in Gasmasken (Gasmasken?), formulierte Madonna eine Ansprache über katholische Priester, die sexuellen Missbrauch an Kindern begehen: »They are so naïve / They think we are not aware of their crimes / We know, but we are just not ready to act.« Anschließend konstatierte sie, mantraartig und vor zahlreichen Trümmern positioniert, darunter denjenigen der Freiheitsstatue: »Not everyone is coming to the future / Not everyone is learning from the past.« Am Ende von »Future« – und das war wohl der größte Skandal – trug ein Tänzer:innen-Paar, für alle überraschend und für die European Broadcast Union, die angeblich eine politische Neutralitätsdoktrin verfolgt, nicht zensierbar, die israelische und die palästinensische Flagge auf dem Rücken (siehe Abb. 2). Warum Madonna bei »Like A Prayer« die Töne nicht traf und dies offenbar so schlimm fand, dass sie im Nachgang die Tonspur des entsprechenden YouTube-Videos manipulierte, wird ihr Geheimnis bleiben. Mit dem verstörenden Auftritt beim größten Musikspektakel der Welt, der ästhetisch in jeder Hinsicht zur Axiomatik der verzerrt-verfremdeten Madame X passt, traf sie aber, in weiser Voraussicht, den Nerv der Zeit und verband damit, wie so oft, einen Appell: »WAKE UP.«

Abb. 2: Madonnas Zukunftsentwurf eines israelisch-palästinensisches Paares in »Future« beim Eurovision-Finale in Tel Aviv am 18. Mai 2019. Screenshot aus dem auf Madonnas offiziellem YouTube-Kanal veröffentlichten Video »Madonna, Quavo – Eurovision Song Contest 2019«, YouTube 19.05.2019, https://youtu.be/VG3WkiLod_U (Zugriff: 20.02.2026), Timecode: 08:55.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Blickt man auf Madonnas politische Bemühungen in der zweiten Hälfte ihrer Karriere zurück, so stellt sich die Frage: Was ist eigentlich aus der berühmt-berüchtigten Kombination von Sex und Kirche bzw. Religion geworden, die die Künstlerin zu Beginn so erfolgreich machte? Ist sie in den Hintergrund getreten? Keineswegs! Aus »I'm down on my knees« in »Like A Prayer« wurde 2015 »Bless yourself and genuflect« in »Holy Water«. Ich werde nie vergessen, wie ich, rund dreißigjährig, davon ausging, mich könne in sexueller Hinsicht kaum etwas schockierend überraschen, und wie ich dann beim ersten Durchhören des *Rebel-Heart*-Albums völlig pikiert war, als ich begriff, dass mit »Holy Water« auf der zweiten Bedeutungsebene Vaginalflüssigkeiten gemeint sind und der Song Cunnilingus mit sakraler Erlösung vergleicht. Bis heute steht auf der Eingangstür-Fußmatte meiner Nachbarin, einer Transperson, auf die der Song wohl einen ähnlichen Effekt hatte: »Bless yourself and genuflect.« Und für alle, die noch nicht beeindruckt sind: Die Conclusio des Songs lautet: »Yeezus loves my pussy best.«

»I want to start a revolution. Are you with me?«

Eines der wichtigsten, wenn nicht das wichtigste Ziel in Madonnas Leben und Werk ist Empowerment. Das Empowerment von Schwachen und Kranken, von Benachteiligten und Ausgeschlossenen, aber auch von allen, die schlicht zur Tat schreiten wollen. Nicht umsonst wirft sie auf der *Confessions Tour*, zwischendurch und ins Publikum zeigend, ein: »The world is full of people who talk and talk, but how many others walk the walk?« Da verwundert es kaum, dass Madonna über die vier Jahrzehnte ihres Schaffens nicht nur zur Projektionsfläche, sondern auch – und im Besonderen – zur Inspirationsquelle von Tausenden, gar Millionen Menschen geworden ist. Ein literarischer Ausdruck dessen und zugleich ein ›Geschenk‹ zum 50. Geburtstag der Künstlerin ist der 2008 veröffentliche Sammelband *Madonna und wir. Bekenntnisse*, in dem Musikjournalist:innen, Musiker:innen, Schriftsteller:innen und Künstler:innen auf vielfältige Weise aufzeigen, wie Madonna ihr Leben beeinflusst hat, und wie ihre Biografie mit denjenigen der Autor:innen verwoben ist.[13] Beispielsweise schreibt die Musikjournalistin Christina Mohr in einem mit »Wie sich's für ein normales Mädchen anfühlt« betitelten Brief an Madonna:

> Mit Ihnen konnte man nicht nur prima feiern, auch in schwierigeren Momenten des Lebens konnte man auf Sie zählen. […] Besonders angetan hatte es mir ›Papa Don't Preach‹, ein Lied über ein Mädchen, das

13 Kerstin Grether/Sandra Grether (Hg.), *Madonna und wir. Bekenntnisse*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> schwanger wird und das Baby behalten will, obwohl ihr Vater dagegen ist. Ich war nicht schwanger, hatte noch nicht mal einen Freund, aber der Song ging mir nahe. Zeigte er doch, dass man keine Angst vor der Zukunft haben musste, wenn man zu dem stand, was man wollte. Auch wenn das, was vor einem liegt, zunächst schwierig scheint.[14]

Auch mein Leben ist, was die zentralen Lebenseinstellungen angeht, von Madonna inspiriert und ihre Biografie ist auch mit meiner verwoben. So ergriff mich am 4. November 2015 in Köln, beim ersten der besagten sechs Besuche der *Rebel Heart Tour* ein Schauder, als Madonna am Ende der Eingangssequenz, in der sie aus einer Gefangenschaft ausbrach und anschließend eine Armee von Krieger:innen zusammenstellte, voller Entschlossenheit proklamierte: »I want to start a revolution. Are you with me?« Meine ›Revolution‹ heißt affektive Konzertpsychologie[15] – ein Paradigma, das ich entlang der *Celebration Tour* entwickelt und erstmalig auf einer Popmusik-Konferenz in LA vorgestellt habe, auf der eine von Madonnas Kostümdesigner:innen, Arianne Phillips, anwesend war.

Fassen wir zusammen: Mit Selbstreflexivität, Performativität und individueller Bezüglichkeit kann die eingangs konstatierte Unmöglichkeit, Madonna zu lesen, zumindest relativiert werden. Den Überlebenskampf, in jeder Person weltweit mehr oder minder ausgeprägt, empowert Madonna unermüdlich seit vier Jahrzehnten, wobei sie sich – und uns! – immer wieder neu erfindet und zu immer intensiveren Provokationen führt. Das ist der Kristallisationspunkt ihres Schaffens, der Dreh- und Angelpunkt ihrer – und unserer – popkulturellen Identität. (Selbst-) Empowerment und Neuerfindung gelten dabei gerade dann, wenn etwas schiefläuft. Als Madonna am 22. (oder 23.?) Juli 2006 bei der *Confessions Tour* in Miami den Songtext von »Let It Will Be« vergaß, sang sie:

> Now…
> Now I can remember that I'm supposed to sing that song
> And all those lights they will return[16]

14 Christina Mohr, »Wie sich's für ein normales Mädchen anfühlt«, in: ebd., S. 50–60, hier S. 53.

15 Pibert, »Madonna's *Celebration Tour*«.

16 »Let it will be (full) – Miami – she forget the words – with AMAZING sound«, *YouTube* 27.03.2007, https://youtu.be/otMlbaL01WM (Zugriff: 20.02.2026), Timecode: 02:41–03:02.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Irmtraud Hnilica

Milli Vanilli

»Ich suche […] keine Sänger. Das, was ich suche, sind Stars!« So formuliert es der Musikproduzent Frank Farian im biografischen Filmdrama Girl You Know It's True (D 2023, R: Simon Verhoeven). Seine Partnerin Ingrid »Milli« Segieth hat Mitte der 1980er in Münchens Kultclub P1 Robert Pilatus und Fabrice Morvan entdeckt – zwei junge und schöne Männer, die mit ihrem Style eben jenen *star appeal* versprühen, für den Farian sich interessiert. Der Produzent macht aus Rob und Fab das Discopop-Duo Milli Vanilli und es beginnt ein kometenhafter Aufstieg. Rob und Fab sind mit ihrem Album *Girl You Know It's True* (1989) nicht nur in Europa erfolgreich, sondern landen auch in den US-Charts für sieben Wochen auf Platz 1 – für eine Formation aus Deutschland ein schier unglaublicher Erfolg. 1990 wird ihnen als den besten Newcomern mit dem Grammy Award die höchste internationale Auszeichnung der Musikindustrie verliehen. Mehr geht nicht!

Zwischen Fake und Wahrheit

Dass Rob und Fab zwar tanzen und performen, aber nicht selbst singen, ist während alldem noch ein Geheimnis. Die Musik liefern Farians Studiomusiker. Das fällt nicht auf, denn Playback und Lip Sync sind bei Liveauftritten in der Branche normal. Und wer weiß schon, was im Studio passiert? Verhoevens Film greift den Skandal um Milli Vanilli auf und bietet Anknüpfungspunkte für eine Reflexion der Frage, was Stars eigentlich sind. Girl You Know It's True beginnt mit einem Voiceover. Die Stimme des von Tijan Nije gegebenen Robert Pilatus liefert den Auftakt zum Film mit einer Art Startheorie – und einer Beschwörung der Wahrheit: »You might not believe it, but it's true. We once were the biggest stars on the planet. And you know why? Because of you. Because we gave you what you wanted.« Die größten Stars auf dem Planeten waren Milli Vanilli wohl nicht, aber wer könnte das letztendlich entscheiden? Wie groß ein Star ist, lässt sich schließlich nicht allein aus Verkaufszahlen und Chartplatzierungen ableiten, sondern hat auch etwas mit einer schwer quantifizierbaren Strahlkraft zu tun. Star ist, wer ein Bedürfnis sowohl stiftet als auch erfüllt, wer also den Fans gibt, was sie wollen. In diesem Fall: Illusionen.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Musik sehen

Im Verlauf des Films werden die Voraussetzungen für Milli Vanillis Stardom aber nicht nur aus einem massenpsychologischen, sondern auch aus einem mediengeschichtlichen Dispositiv hergeleitet: MTVs Sendestart am 1. August 1981 sorgt dafür, dass Musik nun ganz wesentlich auch über visuelle Ästhetik rezipiert wird. Popmusik wird nicht mehr nur gehört, sondern gesehen. Milli Vanilli sind Bestandteil und Effekt dieses neuen Mediendispositivs, dessen Medienlogik sie radikal durchspielen. Mediengeschichte korrespondiert dabei mit einer Werteverschiebung durch die kulturelle Anerkennung von Pop, wie etwa Thomas Hecken sie beschreibt:

> [M]an dekretierte, dass Flüchtigkeit, Oberflächlichkeit, Eingängigkeit, Künstlichkeit positive (und nicht, wie zuvor üblicherweise angenommen, negative) Eigenschaften seien. Die Umwertung war nicht selten mit dem typisch modernen Argument verbunden, Pop sei zeitgemäß: Die platonische Kunstauffassung sei veraltet, an ihre Stelle müsse in der schnelllebigen Gegenwart eine Ästhetik des Flüchtigen treten; die Abwertung des Äußerlichen zugunsten des Wesens oder innerlicher Tiefe sei einer nachmetaphysischen, unchristlichen Zeit unangemessen, etc.[1]

Farians Versuch, Hör- und Sehsinn jeweils in möglichst idealer Weise zu bedienen, indem er die musikalische Seite von Studiomusikern erledigen lässt, deren Aussehen nicht publikumstauglich sein muss, für die Performance aber die attraktiven und tänzerisch begabten Goldjungs Rob und Fab vor die Kameras und auf die Bühnen stellt, erscheint vor diesem Hintergrund konsequent.

Der Musikmanager als böser Vater

Doch Milli Vanilli bewegen sich auf Messers Schneide. Nicht, weil Rob und Fab nicht singen, sondern, weil sie singen wollen und sich deshalb mit Farian streiten. Der hatte den beiden versprochen, dass sie singen dürften – freilich ohne die Absicht, sich daran zu halten. Farian verkörpert damit das Stereotyp des bösen Musikmanagers. Der Topos des bösen Musikmanagers reicht von Joseph Jackson, der seinen Söhnen, wie Michael Jackson später bitter beklagte, die Kindheit nahm, über James Parnell Spears, der über seine erwachsene Tochter Britney lange die Vormundschaft innehatte, bis zum Hochstapler und Manager der Backstreet Boys Lou Perlman und schließlich hin zu Frank Farian. Medial wird

1 Thomas Hecken, »Pop-Konzepte der Gegenwart«, *POP. Kultur und Kritik* (2012/1), S. 88–107, hier S. 88.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

dem Typus des üblen Musikmanagers zunehmend Aufmerksamkeit gewidmet; nicht nur Verhoevens Milli Vanilli-Film rückt ihn ins Zentrum des Interesses, sondern auch die *Netflix*-Miniserie Dirty Pop: The Boy Band Scam (USA 2024, R: David Terry Fine) über Lou Perlman. Gemeinsam ist all diesen Managern, dass sie eine Vaterrolle innehaben, die sie missbrauchen. Bei Jackson und Spears handelt es sich tatsächlich um die jeweiligen Väter, das Vaterthema spielt aber auch bei Milli Vanilli eine Rolle – umso mehr, als der von einer bayerischen Familie adoptierte Rob auf der Suche nach seinem biologischen Vater ist und sich, so jedenfalls rekonstruiert es der Film, von seiner Karriere nicht zuletzt verspricht, ihn, von dem er kaum mehr weiß, als dass er Soldat der U.S. Army ist, zu finden. Zugleich rebelliert Rob gegen seinen autoritären Adoptivvater und begehrt dann auch gegen Farian auf.

Der Streit spitzt sich zu und Farian sucht den Ausweg durch die Flucht nach vorn, indem er den Fake 1990 offenlegt. Es ist bezeichnenderweise Robs und Fabs Wunsch nach Authentizität, der das Konstrukt zusammenbrechen lässt. Als alles ans Licht kommt, folgt insbesondere für Rob ein Fall ins Bodenlose. Er gleitet vollständig in die Drogensucht und Kriminalität ab und stirbt 1998 in einem Hotelzimmer an einer Überdosis. Fab Morvan hingegen stürzt sich in seine Gesangsausbildung, um der Sänger zu werden, der er schon vorgab, zu sein. Bis heute arbeitet er sich auf seine Weise an Milli Vanilli ab; noch im Sommer 2024 bringt er – diesmal selbst eingesungene – Coverversionen von Songs wie *Blame it on the Rain* und *Girl You Know It's True* heraus. In die vorderen Ränge der Charts gelangt er damit zwar nicht mehr. Das Video zu seinem Remix von *Girl You Know It's True* beweist allerdings mit seiner Glitch-Ästhetik und den fließenden Übergängen von Real- und Comic-Ästhetik Morvans selbstironischen Umgang mit Fragen nach Authentizität und Inszenierung.[2]

Echte Stars

Anhand der Geschichte von Milli Vanilli lässt sich viel über Stars erfahren. Denn gerade, weil Rob und Fab eben nicht selbst sangen, sondern sich lediglich mit viel Charisma und Sexappeal synchronisiert zur von Studiomusikern eingespielten Musik bewegten, waren sie gleichsam reine Projektionsfiguren – und damit in ihrer Rolle als Popikonen letztendlich authentische Stars. Wie Schauspieler:innen verkörperten sie Starimages, die nicht ihre waren. Und weil sie nicht nur ohne ihren Manager und Produzenten Farian, sondern auch ohne die Studiomusiker, vor allen Dingen die Stimmen von John Davis, Brad Howell und Charles

2 https://www.youtube.com/watch?v=a7L67y-B9HM (Zugriff: 1.3.2025).

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Shaw, überhaupt nicht denkbar gewesen wären, aber auch, weil Rob und Fab als Doppelgänger auftraten und weil die Presse maßgeblich an Milli Vanillis Erfolg wie Ende mitwirkte, war Milli Vanilli in besonders augenfälliger Weise immer schon das Ergebnis von (Star-)Konstellationen.

Rob und Fab hatten ihren Look, ihre Frisuren und ihre Outfits aufeinander abgestimmt. Anders aber als etwa bei den frühen Beatles, die wirklich ganz einheitliche Anzüge trugen (und dennoch sehr unterschiedliche Persönlichkeiten verkörperten), setzen Rob und Fab auf Iterationen. Es sind die Achtziger, also tragen sie riesige Schulterpolster, enge Caprihosen und Bandanas. Beide sind *of color*. Damit erscheinen sie – gerade im Vergleich zu Frank Farian, der tatsächlich bei den meisten der von ihm produzierten Songs auch selbst gesungen hat – als besonders glaubwürdige Vertreter einer stark von Schwarzen, insbesondere natürlich Michael Jackson, geprägten musikalischen Tradition.

Gemeinsam ändern Rob und Fab ihre Frisur, als Milli Vanilli tragen sie Braids bis zum Hintern. Als Duo entfalten sie einen Starappeal, der sie für zwei glorreiche Jahre auf eine Ebene mit internationalen Stars wie Prince oder Michael Jackson hebt. Doch während Prince nur als Solokünstler denkbar erscheint und auch Michael Jackson die Jackson Five längst hinter sich gelassen hatte, war die Verbrüderung von Rob und Fab, die sich doppeldeutig auch *brothers of soul* nannten, Milli Vanillis power move. Nicht nur, dass sie durch diese Seelenbrüderschaft ihre Verbindung zu Ungunsten der Loyalität gegenüber der Vaterfigur Farian stärken konnten. Als selbstinszenierte Doppelgänger lassen Rob und Fab auch bereits in ihrem Auftreten die Forderung nach Authentizität – die es ja seit dem Anbruch der Moderne nur als Ausdruck des jeweils Höchstpersönlichen geben kann – zugunsten eines Spiegelspiels zurück. Natürlich ist auch vermeintliche Authentizität, sobald sie als solche ausgestellt wird, Ergebnis von Inszenierung.[3] Milli Vanilli zitieren mit ihrem größten Hit *Girl You Know It's True* einen Authentizitäts- und Wahrheitsdiskurs der Liebe, der aufgrund der Volatilität von Gefühlen immer schon instabil ist, rhetorisch jedoch umso mehr Bestärkung erfährt. Interessant ist insbesondere der Refrain des Songs, in dem zwischen Liebes- und Wahrheitsbekundung mehrfach alterniert wird:

Girl, you know it's true
Ooh, ooh, ooh, I love you
Yes, you know it's true

3 »Denn sobald Authentizität (diskursiv oder performativ) behauptet wird, ist das mit dem Begriff verbundene Versprechen der Unmittelbarkeit nicht mehr einlösbar, da die Behauptung des Authentischen bereits als inszenatorische Praxis zu verstehen ist […].« Martin Butler, »Authentizität«, in: Moritz Baßler/Eckhard Schumacher (Hg.), *Handbuch Literatur & Pop*, Berlin/Boston: De Gruyter 2019, S. 267–282, hier S. 268.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ooh, ooh, ooh, I love you
Girl, you know it's true
My love is for you.

Hier bekräftigt die Wahrheitsbekundung die Liebeserklärung nicht nur, sondern beides verweist gleichsam selbstreferentiell auf den Akt der rhetorischen Herstellung von Liebe als Wahrheit. Es gibt keinen Beweis außerhalb, sondern nur die Liebe und das aus sich selbst geschöpfte Wissen um ihre Wahrheit. Liebe, Wissen und Wahrheit werden durch nichts als ihre fortwährende Bekräftigung hervorgebracht; sie fallen mit ihrer Rhetorik in eins. Diese Rhetorik aber ist schon aufgrund ihrer Formelhaftigkeit bereits Epitom des Unauthentischen – und dennoch (oder gerade deshalb) in der Lage, tatsächlich Gefühle hervorzurufen und zu bekräftigen.

Es ist kein Zufall, dass Verhoeven seinen Milli-Vanilli-Film nach dem Songtitel Girl You Know It's True benannt hat. Denn Robs und Fabs Stardom schillert zwischen Authentizität und Inszenierung und ähnelt damit den im Song *Girl You Know It's True* zum Ausdruck gebrachten Mechanismen. Stars bestehen immer aus ihrer Inszenierung. Das Publikum weiß, dass Stars einzigartig und unauthentisch zugleich sind – gerade im Musikgeschäft aber scheint es eine Erwartung der Fans zu geben, dass Stars mit ihrer Rolle zur Deckung kommen sollen.

Skandal und authentische Wende

Dass Rob und Fab von Anfang an als Doppelgänger auftreten, lässt sich als ein in Milli Vanilli immer schon integriertes Wissen um den – in gleicher Weise auch auf selbst singende Popstars zutreffenden – prekären Status des Stars zwischen authentischem Selbstausdruck und kopierbarer oder bereits kopierter Selbstinszenierung lesen. Nicht obwohl, sondern weil sie selbst nicht singen, sind Rob und Fab die idealen Popstars. Und dennoch: »Schock! Der Milli-Vanilli-Skandal erschüttert die internationale Pop-Szene«, so steht es am 6.12.1990 in der *Bravo*. Bei der vorangegangenen Pressekonferenz am 20.11.1990 – sie ist auf der Plattform Youtube abrufbar[4] und nicht weniger sehenswert als Verhoevens Spielfilm – ereignet sich eine (freilich misslingende) authentische Wende. Zunächst ergreift Seth Riggs das Mikrofon, der vocal coach von Rob und Fab. Riggs ist einer der Top-Gesangslehrer der Branche, zu seinen Schüler:innen zählten neben Rob und Fab auch Stevie Wonder, Ozzy Osbourne, Madonna, Michael Jackson, Ray Charles, Brian Wilson und Barbra Streisand. Riggs berichtet von dem Willen Robs und Fabs, zu singen – und davon, dass er sie für begabte Sänger hält, die sogar eigentlich

4 https://www.youtube.com/watch?v=TUbMDBQndtc (Zugriff: 1.3.2025).

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

besser singen könnten als die Studiosänger, was sie, wie Riggs zu diesem Zeitpunkt glaubt, in den kommenden Monaten noch beweisen werden. Mit Einsatz tritt Riggs für seine Gesangsschüler ein und konstruiert eine originelle Verteidigung: Rob und Fab haben nicht gesungen. Aber sie könnten es perspektivisch: »I knew that they could sing also«. Und schließlich sei all das »common practice in the industry« und darüber hinaus: »everything is enhanced electronically«.

Jetzt versucht Rob, das Ruder mit radikaler Ehrlichkeit herumzureißen und legt offen, warum er sich auf die unehrliche Konstruktion eingelassen hatte. Während Fab lediglich kurz gesagt hatte: »It was an opportunity for us«, geht Rob schonungslos nach vorn. In teils radebrechendem Englisch (»we had very problems«) und spürbar angetrieben von der Überzeugung, wenn er nun die Wahrheit erzähle, werde man ihm glauben, vielleicht auch die entzogene Liebe wieder – und diesmal zu Recht – zukommen lassen, erklärt er sich: »We had nothing to eat. […] We wanted to be stars. […] He [Frank Farian, I.H.] gave us a chance and we took it. He gave us 4.000 Dollars, this was Paris, New York and London in one night.« Wie Rob versucht, den Journalist:innen seine Notlage zu schildern, aus der er sich einen Weg heraus gesucht hatte, den er nun selbst als Teufelspakt erkennt, ist so naiv wie herzzerreißend: »We just wanted to live the life the American way.« Hätten sie das Angebot von Farian nicht angenommen, würden sie wohl noch immer in einem Wohnprojekt (wohl einer Art Obdachlosenunterkunft) wohnen und im Supermarkt Essen klauen, sagt Rob. Das allerdings möchte niemand hören. Da ihm die Lüge so übelgenommen worden ist, versucht Rob es mit radikaler Ehrlichkeit – ohne zu verstehen, dass gerade diese von einem Star seiner Zeit keinesfalls gefragt ist. Robs vulnerable Offenheit kommt zu früh. Eine heute etablierte Geständnispraxis, die über Emotionalität öffentliches Verständnis selbst für schwerste Verfehlungen einzuholen vermag, ist zu Beginn der 1990er Jahre noch nicht kultiviert. Zwischen den Polen des Fake und der rückhaltlosen Selbstoffenbarung (bis hin zu Robs »I'm scared now« auf der Pressekonferenz) schwankt das Spektrum des Phänomens Milli Vanilli. Doch fast 35 Jahre nach der das Ende von Milli Vanilli besiegelnden Pressekonferenz leuchtet unter dem Video auf YouTube der Kommentar eines Users auf: »Screw what the world thinks. There is no Milli Vanilli without Rob & Fab. They are a legend to many of us.« You know it's true.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Felix Maschewski und Anna-Verena Nosthoff

Elon Musk

»To the stars«[1] – mit diesem Kommentar versah Elon Musk im März 2024 ein Foto, das er auf seiner Plattform X (früher Twitter) postete; eine Bild-Text-Kombination, die als eine Art persönliches Missionsstatement zu lesen ist. Der Post zeigt, wie eines der Starships seiner Firma SpaceX aus einer riesigen Rauchwolke aufsteigt bzw. den Start des weltweit größten Raumschiffs, das die Erde umkreisen und dort wieder wohlbehalten landen soll. Es ist ein eindrückliches Bild, das neben einer risikobereiten Abenteuerlust und dem amerikanischen Traum von der »new frontier« (John F. Kennedy) vor allem an dessen technische Machbarkeit gemahnt. Denn alsbald soll das Starship nicht nur Satelliten von Musks Firma Starlink ins Weltall bringen und damit das hauseigene kabellose Internet etablieren, sondern auch Menschen auf den Mond – in den nächsten Jahren gar zum Mars – schicken und Musks Traum einer Menschheit als »multiplanetarer Spezies«[2] verwirklichen.

Wegen solcher Ideen gilt Musk als Visionär, als Star-Unternehmer (in doppelter Hinsicht). Mit Gründergeist, investivem Geschick und enormer Risikobereitschaft hat er diverse Firmen aufgebaut – von PayPal über Tesla, SpaceX, X bis xAI – und ist damit zum reichsten Menschen der Welt geworden. Zwar gilt er weniger als revolutionärer Erfinder denn als kluger Investor, stimmgewaltiger Marketer und personifizierte Disruption. Doch gerade die Fähigkeit, Lücken im Markt (oder in staatlichen Regulierungen) zu erkennen, unternehmerische Interessen durchzusetzen und abenteuerliche Visionen mit ›unerhörter‹ diskursiver Lautstärke zu versehen, machen den Kult seines – auch Donald Trump nannte ihn so – »Genies«, seine Anziehungskraft aus. Im Pendeln zwischen Science und Fiction setzt er ins Werk, was andere erdacht oder nur erzählt haben, jongliert mit realen unternehmerischen wie auch herbeifantasierten »existenziellen Risiken«[3], sogenannte x-risks, vor allem mit überwältigenden Summen, und entwickelt dabei neben einer grandiosen Exzentrik auch eine angewandte Utopistik, die

1 Elon Musk, 28.10.2024, https://x.com/elonmusk/status/1850713080386224237 (Zugriff: 20.1.2026).

2 Elon Musk, »Making Humans a Multi-Planetary Species«, *New Space* 5 (2017/2), S. 46–61.

3 Nick Bostrom, »Existential risk prevention as global priority«, *Global Policy 4 (2013/1)*, S. 15–31.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Raketen genauso wie seine Popularität in die Luft steigen (bzw. gehen) lässt. Während Musk als unternehmerischer Grenzgänger unheimliche Erfolge ausweisen kann, ist er zuletzt zu einer grenzwertigen, dem Autoritären verbundenen, politischen Figur geworden; einer Figur, die ihre Popularität plattformlogisch in rechten Populismus gießt, fragwürdige Ideologeme verbreitet, und – die Kettensäge schwingend – demokratische Normen wie auch ihre Institutionen demontiert. In den Worten des Star-Unternehmers: »We're gonna take DOGE to Mars.«[4]

»The bird is freed«?

Das Dreigestirn von X, SpaceX und Starlink bildet zwar nicht den Ursprung des Stardoms bzw. des Geniekults um Elon Musk, dessen Vermögen sich vor allem in seiner Rolle als Chief Executive Officer (CEO) von Tesla begründet, aber den Nukleus seiner aktuellen und damit auch unserer Aufmerksamkeit. Denn seitdem Musk im Oktober 2022 den Microblogging-Dienst Twitter erwarb, benutzt er die Plattform für sich und seine Zwecke, bespielt die Öffentlichkeit wie seine über 200 Millionen Follower:innen mit einer Melange aus Visionsvideos, memetischen Dad-Jokes und politischer Propaganda aus dem rechtsautoritären Spektrum. Damit prägt er neben den Sichtachsen der plattformeigenen Timelines auch andere Medien – und schließlich das gesellschaftliche Imaginäre.

Schon vor dem Kauf betonte Musk Twitters »tremendous potential«, erklärte, dass er die Plattform nicht aus ökonomischen Motiven erworben habe. Es gehe für ihn um die »future of civilization«, um den »bedrock of a functioning democracy«. Denn Twitter, so der CEO, bilde den »common digital townsquare«, damit die infrastrukturelle Grundlage für »free speech«;[5] genau diese wolle er vor allen Übeln, vor Zensur und Tyrannei bewahren. Sein erster, damals noch Tweet genannter Post lautete sinngemäß: »the bird is freed«.[6]

Natürlich waren solche Aussagen mit Vorsicht zu genießen. Nicht allein, weil Musk Twitter in einem monatelangen, erratischen Hin und

4 Elon Musk, 20.1.2025, https://x.com/elonmusk/status/1881442880264540556 (Zugriff: 20.1.2026).

5 Elon Musk, zit. n. Peter Sucio, »Experts Weigh In On Musk's Buying Twitter And What It Means For ›Free Speech‹«, *forbes.com* 25.4.2022, https://www.forbes.com/sites/petersuciu/2022/04/25/experts-weigh-in-on-musks-buying-twitter-and-what-it-means-for-free-speech/?sh=69110b3e1197 (Zugriff: 20.1.2026).

6 Elon Musk, 28.10.2022, https://x.com/elonmusk/status/1585841080431321088?lang=de (Zugriff: 20.1.2026).

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Her auf ›rechts‹ drehte und einer Vielzahl von Angestellten – von der Chefetage bis zu den Teams, die Hassrede und Desinformation eindämmen sollten – kündigte, um Akteure wie Donald Trump, Steve Bannon oder Andrew Tate dort wieder zu begrüßen. Seit seiner Übernahme wird auch eine neue Zuspitzung in der Vermachtung der öffentlichen Sphäre anschaulich.

Angelehnt an Jürgen Habermas konnte man lange von einem »erneuten Strukturwandel der Öffentlichkeit«[7] sprechen, von einer Social Media-induzierten Entwicklung, die uns einerseits – jenseits massenmedialer Gatekeeper – neue Einsichten und Sichtbarkeiten, ein neues ›Sendungsbewusstsein‹ ermöglichte, um uns andererseits an die kommerziell überformte Öffentlichkeit »weltbeherrschender Digitalkonzerne«[8] zu binden. Musk jedoch zielt mit proprietären Projekten wie X oder dem Satellitennetzwerk Starlink, wie besonders im Kontext der US-Präsidentschaftswahl 2024 anschaulich geworden ist, vor allem auf die Potenzierung persönlicher Souveränitätseffekte. So wirkt der Milliardär nicht nur in Trumpscher Mimesis als Diskursdisrupter, der sich in einer Mischung aus affektökonomischem Trash-TV und eskalierender Egomanie kontinuierlich in gesellschaftliche Debatten einschaltet, sie geradezu dominiert. Musk baut die Plattform auch ganz strukturell um, treibt mit algorithmischer Programmatik, *Premium*angeboten und extremen Einstellungen sowohl die eigene Reichweite voran – alles, was Musk postet, wird um den Faktor 1000 favorisiert[9] – als auch die von Fakenews und radikalen Populismen, die die Plattform diskursethisch verwildern lassen bzw., wie der Germanist und Medienwissenschaftler Joseph Vogl erklärt, zu einer »Kloake«[10] umgestalten. Wurde Trump »Tweeter-in-chief« genannt, erklärte sich Musk bei der Übernahme der Plattform zum »Chief Twit«. Diese Entwicklung ist demokratietheoretisch kaum weniger bedenklich und trägt seitdem ganz eigene Früchte.

7 Jürgen Habermas, »Überlegungen und Hypothesen zu einem erneuten Strukturwandel der politischen Öffentlichkeit«, in: Martin Seeliger/Sebastian Sevignani (Hg.), *Ein neuer Strukturwandel der Öffentlichkeit? Sonderband Leviathan 37*, Baden-Baden: Nomos 2021, S. 470–500, hier S. 470.

8 Ebd., S. 488.

9 Kari Paul, »Elon Musk reportedly forced Twitter algorithm to boost his tweets after Super Bowl flop«, *The Guardian* 15.2.2023, https://www.theguardian.com/technology/2023/feb/15/elon-musk-changes-twitter-algorithm-super-bowl-slump-report (Zugriff: 20.1.2026).

10 Joseph Vogl, »›Twitter hat sich unter Musk in eine Kloake verwandelt – aber das ist nur folgerichtig‹«, *Der Spiegel* 21.10.2024, https://www.spiegel.de/netzwelt/netzpolitik/social-media-twitter-hat-sich-unter-musk-in-eine-kloake-verwandelt-a-e54771c0-eff2-44a7-90c4-5b567db8541e (Zugriff: 20.1.2026).

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hatte Musk einst verkündet, dass Twitter »politically neutral«[11] sein müsse, war es aus unternehmerischer wie ideologischer Sicht fast folgerichtig, dass der CEO Trump alsbald politisch aufs Engste unterstütze: »Trump must win«.[12] Neben mindestens 250 Millionen US-Dollar an Wahlkampfspenden ließ er auch seine Plattform zur MAGA-Maschine mutieren, sodass sich ›demokratische‹ Desinformation im Zeichen des ›republikanischen‹ Regierungswechsel verbreitete, »the Great Elon Musk« (Donald Trump) selbst als politischer Influencer reüssierte.[13]

Musk galt dank dieser Parteinahme, seiner Positionen und Posts als eine Art Schattenminister Trumps.[14] Er operierte als Gleichgesinnter, der nicht nur die aufmerksamkeitslogische Bewirtschaftung der Öffentlichkeit im Modus freier Meinungsäußerung (oder das, was der rechtslibertäre CEO dafür hält) betrieb, sondern bald auch über das Department of Government Efficiency (DOGE sollte selbst keine staatlich-kontrollierte Behörde sein) eine aktive Rolle in der Administration Trump 2.0 übernehmen sollte. Musk kann so als Star-Unternehmer beschrieben werden, der seine finanzielle in politische Macht zu überführen weiß, um als »Chief Amplifier des Autoritarismus«[15] den Behördenapparat disruptiv zu schrumpfen, demokratische Institutionen zu ›löschen‹[16] und »Schockwellen durch das System«[17] zu senden. Denn genau damit ist

11 Elon Musk, 27.4.2022, https://x.com/elonmusk/status/1519415674111672325?lang=de (Zugriff: 20.1.2026).

12 Elon Musk, 18.9.2024, https://x.com/elonmusk/status/1836267345926558022?lang=de (Zugriff: 20.1.2026).

13 Das britische Center for Countering Digital Hate notierte bereits im August 2024, dass Musk auf X schon mehr als 50-mal Fake News zur Präsidentschaftswahl verbreitet hatte, mit knapp 1,2 Milliarden Views. Vgl. Center for Countering Digital Hate, »Musk misleading election claimsviewed 1.2 Bn times on X – with no fact checks« 8.8.2024, https://counterhate.com/research/musk-misleading-election-claims-viewed-1-2bn-times-on-x-with-no-fact-checks/ (Zugriff: 20.1.2026).

14 Kaum verwunderlich, dass Musk Donald Trumps ersten Telefongespräch mit dem ukrainischen Präsidenten Wolodymyr Selenskyj nach dessen Wiederwahl 2024 beiwohnte.

15 Carolin Amlinger/Oliver Nachtwey, »Nacht Rechtsaußen abgebogen«, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 2.1.2025, https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/elon-musk-der-chef-verstaerker-des-autoritarismus-110206861.html (Zugriff: 20.1.2026).

16 Vgl. Felix Maschewski/Anna-Verena Nosthoff, »Löschen als Regierungsprogramm. Musks Feldzug gegen das ›Woke-Mind_Virus‹«, *Blätter für deutsche und internationale Politik* (2025/5), S. 97–104.

17 Elon Musk, zit. n. Christoph Seidler, »Elon Musk will ›Schockwellen durch das System‹ senden«, *Der Spiegel* 14.11.2024, https://www.spiegel.de/wissenschaft/technik/elon-musk-will-unter-donald-trump-schockwellen-durch-das-system-senden-a-14903568-bde7-4a36-9a4d-37f5572ef869 (Zugriff: 20.1.2026).

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

er schließlich auch den Sternen ganz nah: »Unless Trump wins and we get rid of the mountain of smothering regulations (that have nothing to do with safety!), humanity will never reach Mars. This is existential.«[18]

Libertär-autoritäre Affektökonomie: diskursive und infrastrukturelle Macht

Die Soziolog:innen Carolin Amlinger und Oliver Nachtwey haben in ihrem Buch »Gekränkte Freiheit« die Sozialfigur des Libertär-Autoritären beschrieben, der in vielen gesellschaftspolitischen Konflikten – sei es bei Themen wie der Coronakrise oder dem Ukrainekrieg – zu beobachten ist. Als Protesttypus perforiert sie den demokratischen Diskurs mit apodiktischen Forderungen und alternativen Fakten. Libertär ist diese Figur, weil sie, mit einem negativen Freiheitsbegriff munitioniert, vor allem die eigene Autonomie verteidigt. Autoritär, weil sie dies im Zeichen des eigenen Überlegenheitsgefühls tut; weil sie andere Positionen oder übergeordnete Instanzen diskursiv verpanzert abwertet, rebellisch abwehrt.

Führt man Amlingers und Nachtweys Studie mit dem X-Feed von Elon Musk eng, kommt man kaum umhin, nicht auch bei dem Tech-CEO »libertär-autoritäre Charakterzüge« auszumachen: Posts über Erfolge von SpaceX oder Tesla stehen direkt neben einem regelrechten Feldzug gegen das sogenannte »woke mind virus«, der nicht selten rassistische, antisemitische, antiislamische Affekte kanalisiert. Dabei wechseln sich persönliche Angriffe (»My pronouns are Prosecute/Fauci«[19] »Olaf [Scholz] ist ein Narr«[20]), geteilte Verschwörungstheorien (wie bei dem Angriff auf Paul Pelosi) und unheilvolle Spekulationen (»no one is even trying to assassinate Biden/Kamala«[21]) genauso ab wie dezidiertes Lob für illiberale Demokrat:innen, rechtspopulistische bis rechtsextreme Politiker:innen und eine kontinuierliche Abwertungen von Gerichten, Behörden oder liberalen Medien wie der »New Woke Times«[22] (so

18 Elon Musk, 4.10.2024, https://x.com/elonmusk/status/1842250303762051263?lang=de (Zugriff: 20.1.2026).

19 Elon Musk, 11.12.2022, https://x.com/elonmusk/status/1601894132573605888?lang=de (Zugriff: 20.1.2026).

20 Elon Musk, 7.11.2024, https://x.com/elonmusk/status/1854558548732121169?lang=de (Zugriff: 20.1.2026).

21 Elon Musk, zit. n. Blake Montgomery, »White House blasts Elon Musk for X post about Biden and Harris assassination«, *The Guardian* 16.9.2024, https://www.theguardian.com/technology/2024/sep/16/elon-musk-assassination-tweet-white-house (Zugriff: 20.1.2026).

22 Elon Musk, 20.5.2024, https://x.com/elonmusk/status/1792648834885050504?lang=de (Zugriff: 20.1.2026).

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

nennt Musk die *New York Times*). Immer wieder greift der vermögendste Mensch überall auf der Welt demokratische Politiker und (Nichtregierungs-)Organisationen an, gibt Wahlempfehlungen (wie etwa für die AFD) und diffamiert Opponenten.

So nannte er den Bundesrichter, Alexandre de Moraes, der die Plattform X und das Starlink-Satellitennetzwerk in Brasilien abschalten ließ, weil Musks Unternehmen Auflagen nicht erfüllte, Strafen nicht zahlte oder die Konten rechtsgerichteter Aktivisten und Verschwörungserzähler nicht sperrte, als »evil dictator cosplaying as a judge«.[23] Musk wetterte auch auf Kundgebungen der Anhänger des rechtsextremen Politikers Jair Bolsonaro (der ehemalige, mittlerweile wegen eine Putschversuchs verurteilte Präsident Brasiliens schlug sich zuvor auf die Seite von X) gegen Moraes, wobei X sogar den Account @AlexandreFiles einführte, um »unlawful directives issued to X by Alexandre de Moraes« zu verfolgen. Neben solchen persönlichen Fehden kündigte Musk einige Monate zuvor an, die Anti-Defamation League zu verklagen, weil er die NGO nach deren kritischem Bericht über das Florieren von antisemitischem und anderem extremistischem Hass auf X für die sinkenden Werbeeinnahmen der Plattform verantwortlich machte. Während solche engagementökonomischen Diskursdisruptionen und »Netzwerkaffekte«[24] zumeist schnell verwehen und mittlerweile eine Art libertär-autoritäres Grundrauschen des Algorithmus der For-You-Timeline bilden, haben andere eine bleibende Wirkung und zeichneten schon vor Musks Engagement für Donald Trump dessen politische Bedeutung ab.

Zwei Episoden, die dies illustrieren, werden in Musks Posts zum Ukraine-Krieg anschaulich: Während der Unternehmer zunächst große Wertschätzung erfuhr, als er gleich zu Beginn der russischen Invasion im Februar 2022 das Satellitennetzwerk Starlink, das Internet aus dem All bereitstellt, in der Ukraine freischalten ließ, empörte einer seiner Tweets Anfang März die europäische Öffentlichkeit: »Starlink has been told by some governments (not Ukraine) to block Russian news sources. We will not do so unless at gunpoint. Sorry to be a free speech absolutist.«[25] In persönlichen Chats schrieb Musk gar davon, dass er die russischen Kanäle »quite entertaining« finde, dass sie zwar »a lot of bullshit«, aber auch

23 Elon Musk, 30.8.2024, https://x.com/elonmusk/status/1829308905177956551?lang=de (Zugriff: 20.1.2026).

24 Felix Maschewski/Anna-Verena Nosthoff, »Netzwerkaffekte. Über Facebook als kybernetische Regierungsmaschine und das Verschwinden des Subjekts«, in: Rainer Mühlhoff/Anja Brejak/Jan Slaby (Hg.), *Affekt Macht Netz. Auf dem Weg zu einer Sozialtheorie der Digitalen Gesellschaft*, Bielefeld: transcript 2019, S. 55–80.

25 Elon Musk, 5.3.2022, https://x.com/elonmusk/status/1499976967105433600 (Zugriff: 20.1.2026).

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»some good points«[26] sendeten. Daher wolle er die Nachrichten des Aggressors entgegen neuer EU-Regeln verfügbar halten; ein Umschlagsmoment, in dem Liberalismus in autoritären Libertarismus kippt und das individualistische Prinzip die gesellschaftliche Verantwortung unterminiert.

Im Oktober 2022 provozierte Musk weitere Empörung: Zunächst ließ er seine Follower:innen mit einer Art Friedensplan auf Twitter darüber scheindemokratisch abstimmen, ob es unter UN-Aufsicht nicht Neuwahlen in den von Russland annektierten Gebieten geben sollte, ob die Krim Russland zuzusprechen und die Ukraine nicht besser neutral sei. Nachdem diese Forderungen, die wie »some good points« russischer Propaganda klangen und die Gemüter von ukrainischen Diplomaten – auch der Präsident der Ukraine, Wolodymyr Selenskyj, meldete sich zu Wort – erhitzte, drohte Musk wenig später, die Nutzung des Satellitennetzes wegen der zu hohen Kosten ganz auszusetzen. Im Frühjahr 2023 untersagte er der Ukraine Starlink für Gegenoffensiven zu nutzen und verhinderte nach eigenen Angaben u.a. Angriffe auf die russische Flotte – zur Deeskalation. Hatte der CEO bzw. selbsterklärte »free speech absolutist« seine Autorität schon für das Deplatforming kritischer Journalist:innen genutzt, wurden hier die Entscheidungshoheit über die Kommunikationskanäle eines Landes und damit neue Souveränitätseffekte bezeugt.

Deutlich wird, dass der Unternehmer erstens über eine außergewöhnliche *Diskursmacht* verfügt, die seine libertären Launen und autoritären Neigungen mit geopolitischer Bedeutung versieht. Zweitens zeigen die Beispiele, dass ihm seine Unternehmen die Kontrolle über kritische Kommunikationskanäle sichern und damit eine *infrastrukturelle Macht* begründen, die demokratisch mehr als heikel ist. Die beiden Machtformen sind dabei konstitutiv mit dem bereits angesprochenen Strukturwandel der Öffentlichkeit verbunden. Neben der voranschreitenden Kommerzialisierung und der algorithmischen Privilegierung des Meinungshaften, der affektiven Verkürzung, der Spekulationen (Fake News etc.) und vor allem der Person Elon Musk,[27] findet auf vorgelagerter Ebene eine Machtkonzentration statt, die über eine bloße (meinungs-)monopolistische Dominanz – vom Interfacedesign bis zur Kontrolle der Nutzer:innenzugänge – im Zeichen der Plattformlogik hinausgeht. Sie trägt autokratische Züge und lässt über DOGE die antistaatlichen Impulse der Silicon Valley-Elite zu parastaatlichen Direktiven gerinnen.

26 Elon Musk, 5.3.2022, https://s3.documentcloud.org/documents/23108357/redacted-version-of-exhibits-a-j-to-letter-to-the-honorable-kathaleen-st-j-mccormick-from-edward-b.pdf (Zugriff: 20.1.2026).

27 Timothy Graham/Mark Andrejevic, »Tech billionaire Elon Musk's social media posts have had a ›sudden boost‹ since July, new research reveals«, *The Conversation* 1.11.2024, https://theconversation.com/tech-billionaire-elon-musks-social-media-posts-have-had-a-sudden-boost-since-july-new-research-reveals-242490 (Zugriff: 20.1.2026).

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

DOGE, »Muskism« und das Denken in der langen Frist

Nachdem sich Musk im US-Präsidentschaftswahlkampf 2024 für Donald Trump ausgesprochen hatte und seine Plattform zwischenzeitlich zu einer republikanischen Propagandamaschine umprogrammierte, wurde er mit DOGE selbst politisch aktiv. Als damaliger »first buddy« Trumps war er zum »special government employee« ernannt worden, »to dismantle«, so formulierte Trump den Auftrag, »government bureaucracy, slash excess regulations, cut wasteful expenditures, and restructure federal agencies«.[28] Musk folgte dieser Anweisung und war mitverantwortlich für die Demontage ganzer Institutionen – von der U.S. Agency for International Development (USAID) bis hin zum Bildungsministerium –, für das Löschen jeglicher Initiativen im Rahmen DEI (Diversitiy, Equity and Inclusion), von diversen Forschungsprogrammen – im Konnex der Antiwokness-Agenda wurden u.a. Forschungsprojekte gekürzt, die etwa die Worte »activism«, »gender identity«, »native american« oder gar nur »women« im Titel trugen – und ließ zehntausende Angestellte des bürokratischen Apparats kündigen. In diesem Konnex versprach DOGE zudem KI-Systeme zur Automatisierung der staatlichen Services einzuführen, sodass dem Unternehmen ein nie gekannter, verfassungsrechtlich weitestgehend illegaler Zugang zu persönlichen Daten der Bürger:innen – über einzelne Behörden hinweg – gestattet wurde. Kommentatoren sprachen dabei von einem »AI Coup«,[29] und so drang die Disruption, die lange als Modus Operandi der Technologiebranche galt, sukzessive ins Zentrum der Politik vor.

Zwar war der Einsatz des Star-Unternehmers weitestgehend unbezahlt, doch für Musk nicht wenig lukrativ. Denn jenseits seiner autoritär-antiwoken Gesinnung treten auch andere seiner unternehmerischen Ziele und Projekte in den Vordergrund. Vor allem die Idee, die Menschheit zur »multiplanetaren Spezies« zu machen, ist längst mehr als der Traum eines Multimilliardärs. Sie wird als politisches Grundsatzprogramm der Regierung selbst lesbar. So erklärte Donald Trump in seiner Antrittsrede im Januar 2025:

> The United States will once again consider itself a growing nation — one that increases our wealth, expands our territory, builds our cities, raises our expectations, and carries our flag into new and beautiful horizons.

28 Donald Trump, »Statement by President-elect Donald J. Trump Announcing That Elon Musk and Vivek Ramaswamy Will Lead the Department of Government Efficiency (›DOGE‹)«, *The American Presidency Project* 12.11.2024, https://www.presidency.ucsb.edu/documents/statement-president-elect-donald-j-trump-announcing-that-elon-musk-and-vivek-ramaswamy (Zugriff: 20.1.2026).

29 Eryc Salvaggio, »Anatomy of an AI Coup«, *TechPolicy.Press* 9.2.2025, https://www.techpolicy.press/anatomy-of-an-ai-coup/ (Zugriff: 20.1.2026).

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> And we will pursue our manifest destiny into the stars, launching American astronauts to plant the Stars and Stripes on the planet Mars. Ambition is the lifeblood of a great nation, and, right now, our nation is more ambitious than any other. There's no nation like our nation. Americans are explorers, builders, innovators, entrepreneurs, and pioneers. The spirit of the frontier is written into our hearts. The call of the next great adventure resounds from within our souls.[30]

Diese Verlautbarung liest sich sowohl als das Programm eines nationalistischen Imperialismus, der die ersten Monate von Trumps zweiter Amtszeit nicht nur diskursiv prägte. Sie bestimmt sich gleichsam als tendenziöse Charakterisierung des Star-Unternehmers, dessen ›abenteuerlichen‹ Direktiven eines utopistischen Siedlerkolonialismus[31] zur Staatsdoktrin erhoben wurden. Zu einer Programmatik letztlich, in der zwischen ökonomischen und politischen Interessen kaum ein Unterschied auszumachen ist; in der der reaktionäre wie astrofuturistische Ideenkosmos – samt seiner »hegemonialen Muster nationalistischen Chauvinismus«[32] – eine ganz private bzw. privatwirtschaftliche Weltraumökonomie konturiert, die von einem weltumspannenden Internet via Starlink über annoncierte, frei im All schwebende Datacenter für xAI bis zu den Weltraumflügen gen Mars dank SpaceX reichen soll.

Die Harvard-Historikerin Jill Lepore hat schon vor der politischen Karriere Musks in dessen Expansions- und Expeditionsdrang eine neue Ausprägung des Kapitalismus erkannt: den sogenannten »Muskism«. Damit beschreibt sie einen »extravaganten, extraterrestrischen«, vor allem einen »extremen Kapitalismus«,[33] der sich durch die Allianz aus autoritären Versuchungen und überlebensgroßen, ›abenteuerlichen‹ Fantasien auszeichnet. Ob diese ökonomisch erfolgreich sind – Twitter soll bei einem Kaufpreis von 44 Milliarden US-Dollar nur noch ein Bruchteil davon wert sein –, scheint dabei zunächst zweitrangig. Denn stets geht es Musk mit seiner »desperate science fiction«[34] um das große Ganze: bei

30 Donald Trump, »The Inaugural Address«, *The White House* 20.1.2025, https://www.whitehouse.gov/remarks/2025/01/the-inaugural-address/ (Zugriff: 20.1.2026).

31 Vgl. Lorenzo Veracini, »Settler Colonialism and Science Fiction: Imagining the Worlds Turned Inside Out«, *Journal of Global Postcolonial Studies* 1 (2002/10), S. 54–77.

32 Jens Temmen, »Milliardäre im Weltraum«, *kritisch-lesen.de* 20.1.2026, https://kritisch-lesen.de/essay/milliardare-im-weltraum (Zugriff: 20.1.2026).

33 Jill Lepore, »Elon Musk Is Building a Sci-Fi World, and the Rest of Us Are Trapped in It«, *New York Times* 4.11.2021, https://www.nytimes.com/2021/11/04/opinion/elon-musk-capitalism.html (Zugriff: 20.1.2026).

34 Gregers Andersen, »Desperate science fiction: on how Musk, Bezos, Gates and Google plan to escape socio-ecological collapse«, *Culture, Theory and Critique* 4 (2022/63), S. 281–295.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

X um die »future of civilisation«,[35] bei SpaceX um die »future of humanity in space«.[36]

Lepore sieht solche Ideen in den auch von Musk rezipierten Science-Fiction-Klassikern von Isaac Asimov, Douglas Adams, Robert Heinlein und Co. begründet und bestätigt damit eine der wichtigsten Ingredienzien der (Selbst-)Mythologisierung der Silicon-Valley-Elite – ähnlich wie die Legende, eine Firma in der Garage gegründet zu haben, scheint auch eine weitestgehend missverstandene Science-Fiction unerlässlich.[37] Zuletzt ist dabei allerdings auch immer klarer geworden, dass sich Musk Visionen leichtgängig in ein Ideologem einfügen lassen, das unter den Tech-Bros der Gegenwart ziemlich en vogue ist: der sogenannte Longtermism.[38]

Der Longtermism ist eine moralphilosophische Denkbewegung, die sich als Mischung aus Wahrscheinlichkeitsrechnung und utilitaristischer Ethik versteht und dabei eine radikale Blickverschiebung vornimmt: Für Longtermisten ist es eine moralische Pflicht, sich weniger auf gegenwärtige Krisen und ihre Bewältigung zu konzentrieren, sondern vielmehr auf »existenzielle Risiken« in der – daher der Name – langen Frist, auf Szenarien ultimativer, globaler Katastrophen und das langfristige Überleben der Menschheit selbst. Das utilitaristische Diktum des »größten Glücks der größten Zahl« wird hier nicht nur räumlich, sondern auch zeitlich gedehnt, sodass man eine völlig neue Perspektive auf Gegenwart und vor allem die Zukunft gewinnt; ein Perspektivwechsel, der sich der Science-Fiction moralphilosophisch naht und bei vielen Tech-CEOs Anklang findet, bei Musk aber auf den wohl größten Hallraum.

35 Elon Musk, 27.10.2022, https://x.com/elonmusk/status/1585619322239561728 (Zugriff: 20.1.2026).

36 Elon Musk, 16.1.2025, https://x.com/elonmusk/status/1879896806089490649?lang=de (Zugriff: 20.1.2026).

37 Vgl. Titus Blome, »Warum das Silicon Valley Science-Fiction nicht versteht«, *Die Zeit*, 16.62024, https://www.zeit.de/digital/2024-06/big-tech-scifi-elon-musk-mark-zuckerberg (Zugriff: 20.1.2026).

38 Vgl. Émile Torres und Timnit Gebru subsumieren den Longtermism als eine wichtige Ausprägung einer Vielzahl weiterer im Silicon Valley ansässiger wie einflussreicher Ideologeme, die die Autor:innen unter dem Akronym TESCREAL (transhumanism, extroprianism, singularitarianism, cosmism, rationalism, effective altruism und longtermism) zusammenfassen. Vgl. Émile Torres, »The Acronym Behind Our Wildest AI Dreams and Nightmare«, *truthdig.com* 15.6.2023, https://www.truthdig.com/articles/the-acronym-behind-our-wildest-ai-dreams-and-nightmares/ (Zugriff: 20.1.2026); sowie Timnit Gebru/Émile Torres, »The TESCREAL bundle: Eugenics and the promise of utopia through artificial general intelligence«, *First Monday* 4 (2024/29), https://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/13636/11606 (Zugriff: 20.1.2026).

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Der CEO bespielt seinen X-Feed nicht nur mit allerlei longtermistischen Untergangsfantasien, von Asteroideneinschlägen bis zum Verglühen der Sonne, um seine (Anti-)Utopie einer Kolonisierung des Mars zu deklamieren. Auf der Erde ist er schon jetzt bemüht, im Modus der »Anti-Wokeness« den – seiner Ansicht nach – menschheitsbedrohenden Geburtenrückgängen bzw. »population collapse«[39] mit seinen aktuell 14 Kindern etwas entgegenzuhalten. Gleichzeitig engagiert er sich für eine Reihe von Institutionen und Personen, die sich vor allem mit den Risiken und Nebenwirkungen katastrophischer Ereignisse sowie der Entwicklung techno-eskapistischer Exitstrategien beschäftigen. Zu nennen sind hier etwa das »Future of Life Institute«, das Musk im Scientific Advisory Board, vor allem aber finanziell unterstützt, und das zuletzt briefbeschwert die globale Debatte um die »Auslöschung der Menschheit« via ›superintelligenter‹ KI orchestrierte; eine Debatte, die als Doomsdaymarketing die Fähigkeiten der KI so weit extrapolierte, dass sich auch Politik und Ökonomie zum Handeln bzw. Investieren ›gezwungen‹ sahen – exemplarisch verkündete Trump das »Stargate-Project« mit einem Investitionsvolumen von 500 Milliarden Dollar. Oder das »Future of Humanity Institute«, das bis 2024 an der Universität Oxford angesiedelt war und das mit dem Moralphilosophen, Longtermisten und Direktor Nick Bostrom über den wohl lautstärksten wie streitbarsten Vertreter verfügte, der angesichts »existenzieller Risiken« in diversen Aufsätzen über das transhumane Leben auf entfernten Planeten fantasierte, es regelrecht herbeikalkulierte: Allein auf einem ›Durchschnittsplaneten‹ seien etwa 10^10 Menschenleben, im Virgo-Superhaufen sogar 10^23 möglich.[40] Zahlen und Ideen, die der Star-Unternehmer Musk nicht nur auf X teilt.

»Who cares about earth?«

Was solche longtermistischen Horizontverschiebungen mit sich bringen, ist dann nicht selten ein fataler Relativismus. So argumentieren Longtermisten, dass etwa der Klimawandel – viele Menschen überlebten Dürren, Fluten etc. – oder ›lokale‹ Konflikte auf lange Sicht weniger katastrophal seien als die Risiken freidrehender bzw. menschheitsbedrohender KIs oder von Asteroideneinschlägen, die unseren Planeten zerstören können: Auf solche Szenarien sei das Hauptaugenmerk

39 Elon Musk, 17.10.2024, https://x.com/elonmusk/status/1846778709040132157 (Zugriff: 20.1.2026).

40 Vgl. Nick Bostrom, »Astronomical Waste. The Opportunity Cost of Delayed Technological Development«, *Utilitas* 3 (2003/15), S. 308–314, S. 309, https://nickbostrom.com/papers/astronomical-waste/ (Zugriff: 20.1.2026).

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

stattdessen zu richten.[41] Doch was in mathematischer Kalkulation nachvollziehbar scheint, kann gesellschaftlich fatal, demokratisch verhängnisvoll sein. So werden reale Katastrophen durch wahrscheinlichkeitstheoretische, nicht selten allzu hypothetische ersetzt. Die Spekulation mit Problemen zukünftiger Universen lenkt in der Konsequenz leicht von gegenwärtigen, demokratisch-komplexen Herausforderungen (Desinformation auf X etc.) oder den Schauplätzen des akuten, wirklichen Leids ab, legitimiert Missstände.

Im Falle Musks ist dabei nicht nur klar, dass die longtermistische Perspektivverschiebung und die von Science-Fiction geprägten Weltraumvisionen eine medial anschlussfähige Marketingstrategie bilden, die das gesellschaftliche Imaginäre mit kurzfristigen Profitinteressen bzw. Staatsaufträgen für SpaceX, Starlink, xAI etc. kurzschließt. Die longtermistische Perspektive eskaliert derweil ins Verantwortungslose, kultiviert mit unternehmerischer Lust am Untergang Ansichten bzw. Infrastrukturen, die weniger der Pluralität als seiner exzentrischen Souveränität dienen; die den deliberativen Diskurs technisch wie thematisch überformen, ›kolonisieren‹ und helfen, eine ganz bestimmte Sicht auf die Dinge zu konsolidieren.[42] Musk nutzt X als Instrument seiner Interessen, bespielt die Öffentlichkeit wie eine affektökonomische Fanbase und wird dabei immer mehr – und jenseits demokratischer Legitimation – selbst zu einem (astro-)politischen bzw. technofeudalen Akteur, der weltweit sowie suprastaatlich Netzwerke pflegt und agitiert: Souverän ist, wer über das Diskursklima entscheidet.

Dabei lassen sich fast sämtliche Musk'sche Unternehmungen – neben den bereits genannten etwa auch das Neurotechnologie-Unternehmen Neuralink, das an transhumanistischen Ideen der Mensch-Maschine-Verknüpfung arbeitet, oder xAI, das KI-gestützt die Mission verfolgt, »to advance our collective understanding of the universe« – im Zeichen des Longtermisms lesen; einer tech-autoritären Ersatzideologie, die uns alte Fantasien als Zukunft verkauft und den Blick in die Ferne richtet, um vom Naheliegenden abzulenken: von der Tatsache nämlich, dass Musk ein erfolgreicher Unternehmer ist, der zu viel Macht hat – ein Star-Unternehmer, der das extraterrestrische Motto »to the stars« immer

41 Vgl. Toby Orb, *The Precipice, Existential Risk and the Future of Humanity*, London: Grand Central Publishing 2021, S. 119. Dazu ausführlicher: Felix Maschewski/Anna-Verena Nosthoff, »Die Welt ist nicht genug – Longtermism als Moralphilosophie des Untergangs«, *medienwerk.nrw* 16.1.2026, https://www.medienwerk.nrw/articles/die-welt-ist-nicht-genug-longtermism-als-moralphilosophie-des-untergangs/#_ftn18 (Zugriff: 20.1.2026).

42 Von dem enormen Ressourcenverbrauch, den Musks Raketen bei aller Wiederverwendbarkeit – jeder Flug des Starships verbraucht knapp 5000 Tonnen Treibstoff (flüssiges Methan-Sauerstoff-Gemisch) – haben, ganz zu schweigen.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

wieder neu definiert. Oder, in seinen Worten: »Fuck earth! Who cares about earth?«[43]

43 Elon Musk, zit. n. Ross Anderson, »Exodus«, *Aeon* 30.9.2014, https://aeon.co/essays/elon-musk-puts-his-case-for-a-multi-planet-civilisation (Zugriff: 20.1.2026).

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Anna Seethaler

Hannah Neeleman

»Queen der Tradwives«?

Als »a married woman, especially one who posts on social media, who stays at home doing cooking, cleaning, etc. and has children that she takes care of. Tradwife is short for traditional wife«, definiert das Cambridge Dictionary seit 2025 den Begriff ›tradwife‹.[1] Hannah Neeleman sei eine »tradwife«, so *Der Spiegel*, sogar »the queen of the trad wives«, so das *Sunday Times Magazine*.[2] Doch Neeleman lehnt das Label ab – sie sei zwar traditionell, wenn es um die Konstellation aus Mann, Frau und deren Kinder ginge, würde aber ebenso viele neue Wege gehen.[3] Ob und wie freiwillig Neeleman eine ›tradwife‹ ist, wurde seither in Online-Magazinen und Kommentaren unter zahlreichen Postings der Influencerin diskutiert.[4] Und eine Königin? In einem Post zum Besuch der Ausstellung »Princess Diana & The Royals« 2024 in Las Vegas hebt Neeleman die Nähe zwischen sich und Lady Di, einer der medienwirksamsten Vertreter:innen des britischen Königshauses, hervor: Ballett-Hintergrund, Blumen-Affinität, Liebe zu Mode, Schönheit, ihren Kindern wie ihren Fans – und das gleiche Hochzeitsdatum, nur um Jahre versetzt.[5] Ihrer über 10 Millionen starken Gefolgschaft in den sozialen

1 »Tradwife«, *Cambridge Dictionary Online* o.D., https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/tradwife (Zugriff: 07.11.2025).

2 Vgl. Charlotte Lüder, »Melken und Missionieren«, *Der Spiegel* 24.01.2025, https://www.spiegel.de/netzwelt/tradwives-auf-instagram-und-tiktok-wie-die-mormonen-den-erfolg-steuern-und-davon-profitieren-a-8fece5f9-59e5-4f7d-a750-0254d92d4678 (Zugriff: 07.11.2025); Megan Agnew, »Meet the queen of the ›trad wives‹ (and her eight children)«, *The Sunday Times Magazine* 20.07.2024, https://www.thetimes.com/magazines/the-sunday-times-magazine/article/meet-the-queen-of-the-trad-wives-and-her-eight-children-plfr50cgk?msockid=0db6f116b80962ea13e4e76eb9ea6350 (Zugriff: 07.11.2025).

3 Vgl. ebd.

4 Vgl. bspw. Kimberley Aguirre, »Ballerina Farm influencer slams ›attack‹ on family. What to know about ›tradwife‹ controversy«, *Los Angeles Times* 02.08.2024, https://www.latimes.com/entertainment-arts/story/2024-08-02/ballerina-farm-controversy-explained-tradwife-article-hannah-neeleman (Zugriff: 07.11.2025); Lüder, »Melken und Missionieren«.

5 Vgl. Hannah Neeleman [@ballerinafarm], »Mrs. World Pt1« [Video] *Instagram*, https://www.instagram.com/stories/highlights/17968742717688322/ (Zugriff: 07.11.2025).

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Medien erzählt Neeleman ein ›traditionelles‹ Rollenbild in einer tugendhaften Familie ohne offene politische Bekenntnisse und Aufforderungen – ganz wie es sich einer Königin geziemt. Und wie Lady Di wird Hannah Neeleman zu einem Star mit und in diesen Medien ihrer Gegenwart.

»I wear many hats«

Es wird vermarktet, verkauft, verdient – was Neeleman auf ihrer Website nicht verschweigt: »I wear many hats – mom, wife, cook, business owner, content creator, lover of god and all things butter.«[6] Ihre Selbstauskunft scheint ebenso offen wie die Einblicke in ihr Leben auf einer Farm in Utah. Doch welche Botschaft vermittelt Neeleman ihrem Publikum und ihren Kund:innen mit diesen Worten – und welche narrativen Strategien setzt sie dabei ein?

»mom«

»All I ever wanted was to be a mother«[7] – ein Wunsch, der Neeleman bisher neunmal in Erfüllung gegangen ist mit Henry (*2012), Charles (*2013), George (*2015), Frances (*2017), Lois (*2019), Martha (*2020), (*2022), Flora (*2024) und Greta Jean (*2026). In ihren medialen Auftritten konstruiert sie eine sinnstiftende Erzählung ihrer Mutterschaft. Dieses Narrativ basiert auf einer Selbstinszenierung, die religiöse Sinnzuschreibungen, familiäre Harmonie und weibliche Selbstbestimmung miteinander verschränkt. Auch wenn Neeleman keineswegs von geplanten Schwangerschaften spricht – für die Zeitpunkte vertraue sie auf Gott[8] –, wird eine souveräne Selbstverwirklichung etabliert. Bei der Mrs. American-Wahl 2023 beantwortet Neeleman die Frage, wann sie sich am stärksten gefühlt habe, mit einem Verweis auf die Geburten ihrer Kinder: »I have felt this feeling seven times now as I bring these sacred souls to the earth. [...] The feeling of motherhood and bringing them to the earth is the most empowering feeling I have ever felt.«[9] Rhetorisch

6 Hannah Neeleman, »About Us«, *BallerinaFarm*, Website, Letzte Aktualisierung: 20.10.2025, https://ballerinafarm.com/pages/about-us (Zugriff: 07.11.2025).

7 Hannah Neeleman [@ballerinafarm], »All I ever wanted was to be a mother« [Foto], *Instagram* 25.7.2020, https://www.instagram.com/p/CDDAnacgYYC/?img_index=1 (Zugriff: 07.11.2025).

8 Vgl. Agnew, »Meet the queen«.

9 Hannah Neeleman [@ballerinafarm], »Final onstage question for Top 3« [Video], *Instagram* 26.08.2023, https://www.instagram.com/reel/CwbAFD1gn9f/ (Zugriff: 07.11.2025).

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

und visuell ausgefeilt zeichnet Neeleman in der Darstellung ihrer Mutterschaft und Kindererziehung ein Familienbild voll Geborgenheit, Einfachheit und (Selbst-)Bestimmung. Geburten erscheinen in Bild und Video als fast idyllische Ereignisse: Hausgeburten im Familienkreis, begleitet von einer Hebamme, ohne ärztliche Intervention oder Schmerzmittel. Komplikationen werden nicht erzählt; dass zwei Geburten im Krankenhaus stattfanden, wird zwar nicht verschwiegen, doch die Gründe dafür bleiben unerwähnt. Das Nicht-Erzählte trägt wesentlich zum Bild einer idealisierten und vor allem selbstbestimmten Mutterschaft bei: Unterstützung von außen durch Nanny oder Haushaltshilfe bleibt unsichtbar und wird nur vereinzelt in Nebensätzen erkennbar. Ausführlicher werden Geschwisterbeziehungen als solidarisch, fürsorglich und entlastend für die Eltern inszeniert: »The children are wild, hardworking and the best of friends.«[10] Ein besonders illustres Beispiel ist dabei die Geburt des siebten Kindes Mabel, bei welchem der zweite Sohn Charles die Nabelschnur durchtrennt.[11] Mit eiserner Disziplin, so wird es erzählt, schafft Neeleman es, sich ausreichend um sich selbst zu kümmern und bereits wenige Tage nach einer Geburt wieder zu einem Schönheitswettbewerb anzutreten.[12] Die Kernfamilie als funktionierende Keimzelle der Gesellschaft ist ein Bild, das durch die Arbeitsteilung zwischen Söhnen und Töchtern zunehmend verstärkt wird. Nicht explizit wird die unterschiedliche Werteerziehung der Kinder kommuniziert, aber in einigen Posts sind es die Töchter, die sich gerne freiwillig um die Mutter kümmern, und jüngst selbst ein Kochvideo drehen, während die Söhne auf der Farm sind.[13] Als »fruchtbar« und »gesegnet«[14] wird die Familie als Keimzelle von Gesellschaft und Glauben in der Selbstbeschreibung symbolisch überhöht.

»wife«

Die Eheschließung sei die beste Entscheidung, die sie je traf, so Neeleman, und rahmt die seit 2011 andauernde Ehe retrospektiv als stimmige Erzählung auf allen Medienplattformen. Als »Co-Owner, Co-Parents,

10 Neeleman, »About Us«.
11 Hannah Neeleman [@ballerinafarm], »Homebirth« [Video], *Instagram*, https://www.instagram.com/stories/highlights/17928087263262122/ (Zugriff: 07.11.2025).
12 Vgl. Neeleman [@ballerinafarm], »Mrs. World Pt1«.
13 Vgl. Hannah Neeleman [@ballerinafarm], »We were certain that our new protein flavour…« [Video], *Instagram* 06.11.2025, https://www.instagram.com/p/DQtLdmNEWmr/ (Zugriff: 07.11.2025); Neeleman [@ballerinafarm], »All I ever wanted was to be a mother«.
14 Neeleman, »About Us«.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Co-Ceos«[15] bezeichnet Neeleman sich und ihren Ehemann Daniel in einer gleichberechtigten Beziehung mit nach Können und Begabungen verteilten Aufgaben, die nur so das Unternehmen, die Familie, auf Erfolgskurs halten könnten. Fröhliche und liebevolle Bilder des Paares mit und ohne Kinder oder Farm legen als Einblicke auf Website und Social-Media-Kanälen beider Neelemans Zeugnis ab vom harmonischen Alltag familiärer Verbundenheit. Sieht Susan Sontag bereits in Fotografien die Macht, die Institution Familie zu festigen, ist die Präsentation von (Bewegt-)Bildmaterial auf sozialen Plattformen der nächste, performative Schritt.[16] Mit Bildern hinter der Kamera stützt Ehemann Daniel die Erzählung seiner Frau Hannah und komplettiert mit seinen Einblicken in die Arbeit auf der Farm Hannahs Bild der Arbeit im Haus. Ihre Energie und Geduld hebt der Ehemann anerkennend hervor, ihr perfekter Körper und die dennoch beibehaltene Bescheidenheit wird von den Jurys ihrer Schönheitswettbewerbe honoriert – zuletzt zehn Tage nach der Geburt ihres achten Kindes.[17] Angereichert wird der Blick auf Neeleman durch eine Zutat, die bei kaum einer im Ringlicht der Social-Media-Öffentlichkeit präsentierten Idylle fehlen darf: eine Verschwörungstheorie. 2024 veröffentlichte das *Sunday Times Magazine* einen Artikel, der das sonst selbstbestimmte Narrativ Neelemans um eine katastrophistisch vereinfachte Außenperspektive ergänzte: Hannah Neeleman sei gegen ihren Willen eine Ballerina mit Farm und habe nicht die Möglichkeit, dies zu kommunizieren. Zwar fehlt den Forderungen nach einer Befreiung von Neeleman, im Gegensatz zur »#FreeBritney«-Bewegung, ein eigener Name, doch ist die Bewegung beachtenswert, da Neeleman selbst versuchte, das Narrativ mit einer Videobotschaft zu korrigieren – die um sie besorgten Fans jedoch mit ihrem Versuch zur Entkräftigung lediglich den Verdacht bestärkte.[18]

»cook«

Eng gebunden an die Rolle als Ehefrau ist für Neeleman ihre Karriere als Köchin: in weniger als 15 Jahren vom Tiefkühlessen zum eigenen Rezept

15 Hannah Neeleman [@ballerinafarm], »What I've been thinking lately…« [Video], *Instagram* 31.07.2024, https://www.instagram.com/p/C-GeBacSJx2/ (Zugriff: 07.11.2025).

16 Susan Sontag, *Über Fotografie*, München: Hanser 2017 [1977], S. 15.

17 Vgl. Hannah Neeleman [@ballerinafarm], »I did my first pageant when I was 18…« [Video], *Instagram* 27.10.2023, https://www.instagram.com/p/Cy48F-VO1kK/ (Zugriff: 07.11.2025) sowie als Kommentar des Ehemannes bspw. Daniel Neeleman [@hogfathering], »Hannah amazes me« [Video], *Instagram* 14.11.2023, https://www.instagram.com/p/Czndsg6ADRP/ (Zugriff: 07.11.2025).

18 Vgl. Neeleman [@ballerinafarm], »What I've been thinking lately…«.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

in der *New York Times*.[19] Erzählt wird diese Entwicklung als Befreiung und als amerikanischer Traum, gekoppelt an das Eheleben: »Hardly had the ink dried on our marriage certificate when it occurred to me I didn't know how to cook.«[20] Neelemans Kochvideos prägen das Bild ihrer Social-Media-Accounts. Doch vermittelt werden damit nicht nur Rezepte und Einblicke in die Herkunft der Produkte aus dem eigenen Garten und Farm Store. Die wichtigste Zutat in zahlreichen Kochvideos ist Neelemans Ruhe, ihre Begeisterung und die Botschaft: Gesunde und regionale Gerichte aus der eigenen Küche und dem Garten verbreiten positive Emotionen – und sind dabei noch gut für die Familie und die Umwelt. Der zuverlässig ähnliche Aufbau der Videos verstärkt den Eindruck der Simplizität der Gerichte, die, »from scratch« gekocht, die Familie um den Tisch versammeln und sättigen. Ohne Anspruch auf Perfektion bleibt für Neeleman wie für ihr Publikum Raum zum Aus- und Probieren, mit von Lust gezeichnetem Gesichtsausdruck. Die Freude, die Neeleman beim Vorkochen transportiert, ist Teil des Versprechens hinter dem Rezept sowie den vorbereiteten Zutaten-Paketen im Online-Shop von Neelemans Marke *Ballerina Farm*. Die Erweiterung der Produktpalette ist in den Rezeptempfehlungen zu erkennen: Anfangs bereits bereitliegendes Fleisch wird neuerdings zunächst aus der Plastikverpackung gerissen, wobei die darauf abgedruckte Marke *Ballerina Farm* ebenso gut sichtbar ist wie der noch am Gemüse haftende Dreck. 2025 finden weitere Produkte ihren Weg in Kochvideos und Verkauf, die vermeintlich noch gesünder bei weniger Zeitaufwand leben lassen: »Farmer Protein« und »Farmer Hydrate« ergänzen in Pulverform empfohlene Rezepte und verringern nebenbei den Arbeitsaufwand.

Im Kern steckt in Neelemans Koch-Videos der amerikanische Traum: Pioniere in der Natur.[21] Den kargen Bergen Utahs trotzt Neeleman im eigenen Garten nahrhafte Produkte ab und erschafft mit bloßen Händen Gerichte, die begeistern, die Familie am gemeinsamen Tisch sättigen und weltweit inspirieren. Die Erzählung ihrer autarken Farm und Freude an der Sisyphos-Arbeit des Kochens wird beinah unmerklich konterkariert von den Produkten ihrer Marke: Neeleman verkauft mit ihrem Team hinter der Marke *Ballerina Farm* neben Weckgläsern, Schürzen und Seifen auch Produkte wie Protein- und Elektrolyte-Pulver, Backwerk,

19 Vgl. Julia Moskin/Hannah Neeleman, »Ballerina Farm's Beef Stroganoff Recipe«, *New York Times Cooking* 03.12.2024, https://cooking.nytimes.com/recipes/1026373-ballerina-farms-beef-stroganoff (Zugriff: 07.11.2025).

20 Hannah Neeleman [@ballerinafarm], »Hardly had the ink dried…« [Bild], *Instagram* 23.03.2022, https://www.instagram.com/p/CbddVJpPm4_/ (Zugriff: 07.11.2025).

21 Vgl. Heike Paul, *The Myths That Made America. An Introduction to American Studies*, Bielefeld: transcript 2014, S. 43–78; S. 137–186; S. 368–407.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Fleisch: eine Palette an Waren für Nachahmer:innen ebenso wie für diejenigen, die sich die Küche »from scratch« von Neeleman (und ihrem Team) abnehmen lassen möchten. Verlass ist auf Neeleman in jedem Fall: als Vorbild für das Verhalten in der und Herkunftsgarant der Produkte für die Küche zuhause.

»business owner«

»[Y]ou start a family and start a business«[22] sei die Überzeugung, mit der sie aufgewachsen sei und nach der sie ihr eigenes Leben gestalte – so Hannah Neeleman, 2025 auf der Liste der Times 100 Creators und mit einem Feature im *Business Insider*.[23] Der wichtigste Business-Partner? Co-parent und co-owner: Ehemann Daniel. Die wichtigsten (Mit-) Arbeitenden? Die Kinder.[24] Ein Interview, ein Posting einer Betriebsfeier sowie diverse ausgeschriebene Stellen auf der Website verraten die hohe Anzahl der Mitarbeitenden – im ideologischen Entwurf, den Neelemans Posts und Stories verfolgen, erhalten diese jedoch selten ein Gesicht.[25] Zum Bild des Unternehmens gehört vor allem die Illusion eines Familienbetriebs: »We wanted a business where we could work together as a couple and involve our eight children. I didn't want to have to put them in day care or leave them with a nanny.«[26] Wie es zum umfangreichen Webshop der Marke *Ballerina Farm* mit Produkten und Hilfsmitteln für Küche und Haushalt sowie zur Erweiterung des Angebots durch Veranstaltungen auf der Farm kam, erzählt die Businessfrau Zeitschriften in Interviews und Live-Publikum auf Podien. Doch Neeleman verkauft nicht nur Waren, es sind vor allem Werte, die mit jeder Lieferung an die Kund:innen rausgehen: Das Versprechen von Familienidylle und Autarkie wird zum marktfähigen Produkt. Konterkarierende Inhalte, wie eine

22 Neeleman, »About Us«.

23 Vgl. Shannon Carlin, »Hannah Neeleman 2025 TIME100 Creators List«, *TIME* 09.07.2025, https://time.com/collections/time100-creators-2025/7299125/hannah-neeleman/ (Zugriff: 07.11.2025); Kim Schewitz, »A Day in the Life of Ballerina Farm's Hannah Neeleman«, *Business Insider* 18.10.2025, https://www.businessinsider.com/hannah-neeleman-ballerina-farm-day-in-life-2025-10 (Zugriff: 07.11.2025).

24 Vgl. Neeleman, »About Us«.

25 Vgl. Schewitz, »A Day in the Life of Ballerina Farm's Hannah Neeleman«; Hannah Neeleman [@ballerinafarm], »Still dreaming of our Ballerina Farm company party« [Video], *Instagram* 08.02.2025, https://www.instagram.com/p/DFyyKtvqHwu/ (Zugriff: 07.11.2025); o.A./Ballerina Farm, *Aktuelle Stellenangebote*, Letzte Aktualisierung: 30.10.2025, https://ballerinafarm.bamboohr.com/careers (Zugriff: 07.11.2025).

26 Schewitz, »A Day in the Life of Ballerina Farm's«.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»subscription for binkies from amazon«[27] und klar als solche erkennbare Werbevideos sind in der Unterzahl, ist doch jedes einzelne Video und Foto von attraktiv werbender Bildsprache geprägt, begleitende Texte auf der Website, im Newsletter wie in den sozialen Medien von affektivem Vokabular bestimmt. Es sind Werte wie Naturverbundenheit, Gelassenheit, Dankbarkeit und natürlich Familiensinn eingebettet in das Narrativ des amerikanischen Traums – die Aufsteigerin aus einer großen Familie mit Geldsorgen finanziert sich selbst das Studium an der renommierten Juilliard mit Schönheitswettbewerben.[28] So erzählt Neeleman ihre Geschichte als scheinbar bei genug Anstrengung nachahmbar. Was nur am Rande aufscheint: Ehemann Daniel stammt aus einer ebenso großen Familie mit Unternehmergeist, allerdings mit anderem finanziellen Hintergrund: Sein Vater gründete erfolgreich Fluglinien[29] – das Nachahmen kann dem Publikum ohne Erbe also nur bedingt gelingen. Im Fokus steht nichtsdestotrotz das »self-made«-Business, der selbst gemachte Besitz in den Bergen Utahs. Fernab nächster Nachbarn oder Städte behauptet sich die Familie gegen die raue, aber mit der richtigen Herangehensweise nahrhafte Natur – von Gott gegeben und nicht von Menschen genommen: »we're on His errand.«[30] Denn auch die Vorgeschichte des Landes wird ausgespart. Angeknüpft wird, mit Walter Benjamin gesprochen, an eine »Vorstellung von Vergangenheit, welche die Geschichte zu ihrer Sache macht«,[31] einen Mythos amerikanischer Geschichte: Vorfahren voller Pionier-Geist, Siedler in und ›Macher‹ von Amerika, die es zu dem großartigen Land werden ließen, an dem heute wieder gearbeitet werden müsse.[32] Amerika als Land der unbegrenzten Möglichkeiten, die es nur zu entdecken und nutzen gälte – ein Narrativ, das vor allem im Nicht-Erzählen Früchte trägt. Ausgeblendet wird, wem das Land vor den jungen Farmbesitzer:innen gehörte und auf welchem historischen Grund wiederum diese Ursprungserzählung fußt. An die Vergangenheit und den Beginn des Business' wird nicht mit Worten angeknüpft, sondern über eine Bildsprache, die Inhalte indirekt erzählen: Ebenso wie die

27 Hannah Neeleman [@ballerinafarm], »Some house snippets« [Video], *Instagram* 26.09.2025 [Story] (Zugriff: 26.09.2025).

28 Vgl. Neeleman, »About Us«.

29 Roshan Fernandez, »He Started JetBlue. Can David Neeleman Succeed With New Budget Airlines?«, *The Wall Street Journal* 21.03.2025, https://www.wsj.com/business/airlines/jetblue-founder-breeze-airways-neeleman-southwest-bff144b8 (Zugriff: 07.11.2025).

30 Agnew, »Meet the queen«.

31 Walter Benjamin, »Über den Begriff der Geschichte«, in: *Gesammelte Schriften I.2*, hrsg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974 [1940], S. 691–704, hier S. 693.

32 Vgl. Spencer Goidel/Kirby Goidel/Paul M. Kellstedt, »Nostalgia in Politics«, *Public Opinion Quarterly* 4 (2024/88), S. 1121–1140.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Marke *Ballerina Farm* als erste ihrer Art entstand, ist um die namensgebende Farm herum nur leeres Land zu sehen, keine Menschen oder deren Spuren.[33] Der Unique Selling Point ist die Kombination aus Unbekanntem und Bekanntem: eine einzigartige Urheberin und eine populäre Geschichte, die die Nostalgie aufflammen lässt.

»content creator«

Hannah Neeleman möchte teilen und zwar täglich »a glimpse into our rural farm and family life«[34]. Der Content, den sie kreiert, reicht von dezidierter Werbung bis hin zu »some house snippets«[35] und wird präsentiert durch den begrenzten Rahmen ihrer Profile in den sozialen Medien Instagram und TikTok, eines Newsletters und ihrer Website. In all den Aspekten ihrer Botschaften schwingt ein Authentizitätsanspruch mit. Neeleman erscheint als Autorin, Regisseurin und Protagonistin in Personalunion. Die Erstellung der Inhalte ist einer der »hats«,[36] der für Neeleman nach denen als Mutter, Ehefrau, Köchin und Geschäftsfrau steht. Anfangs private und religiös gefärbte Gedanken mit direkten Verlinkungen zur Website der Kirche Jesu Christi der Heiligen der Letzten Tage in Neelemans erstem Blog wurden zwischenzeitlich abgelöst von massenfähigeren Inhalten im Dienst der Vermarktung ihrer Produkte.[37] Weitere Entwicklungen sind zu erwarten, denn erst 2025 hat Neeleman ihren Kommunikationskanälen eine Plattform mit Newsletter für mehr Einblicke in Alltag und Rezepte hinzugefügt – für zahlende Abonnent:innen mit exklusiver Vorschau auf neue Produkte und einem eigenen Ort »where we can connect, share, and learn from each other«[38]. Susan Sontag zufolge ist bereits 1977 alles dazu da, um auf einem Foto zu landen – heute, so scheint es, ist wiederum Fotografiertes (und Gefilmtes) dazu da, geteilt zu werden.[39] Neelemans auf verschiedenen Plattformen nicht vereinheitlichter Content unterstreicht die Selbstbehauptung der persönlichen Einblicke in den Alltag. Ihre zuverlässig ähnlichen Bildausschnitte in ruhigen Farben ohne Musik vermitteln familienfreundlich

33 Vgl. Lüder, »Melken und Missionieren«.
34 Neeleman, »About Us«.
35 Neeleman [@ballerinafarm], »Some house snippets«.
36 Vgl. Neeleman, »About Us«.
37 Vgl. Hannah Neeleman, *We Took The Train*, Weblog 2013–2019, https://wetookthetrain.blogspot.com/2013/01/ (Zugriff: 07.11.2025).
38 Hannah Neeleman, »About«, *The Goose Gazette*, Weblog, Letzte Aktualisierung: 09.07.2025, https://hannahneeleman.substack.com/about, (Zugriff: 07.11.2025).
39 Vgl. Sontag, *Über Fotografie*, S. 33.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

und reizarm Stabilität und Ruhe, welche auch von klassischer Influencer-Ästhetik wie schnellen Schnitten nicht gebrochen wird. Durch fehlendes Communitymanagement bietet Neeleman wenig Angriffsfläche, akkumuliert nur zunehmend »content capital«, einen Begriff, mit dem Kate Eichhorn unter Bezugnahme auf Pierre Bourdieus Feldtheorie den Aufstieg zum Online-Star durch die reine Menge an präsentiertem Material beschreibt.[40] Distanzen werden durch digitale Einblicke in den persönlichen Alltag aufgelöst und Neeleman als Kunstfigur mit einer nahbaren Aura umgeben, wenn die Einblicke aus ihrem Zuhause mit nur einem Klick direkt in das ihres Publikums kommen. Die sozialen Medien sind der Nährboden, das Familienleben in ein wirtschaftliches Werbeprodukt zu verwandeln. Bilder, die den einfachen Farm-Alltag zu stören scheinen, wie Auftritte bei Schönheitswettbewerben oder Werbepartnerschaften, können durch Neelemans eigene oder die supportiven Postings ihres Ehemanns und weiterer Familienmitglieder gerechtfertigt werden – alle Auftritte dienen dazu, ihre Geschichte möglichst vielen zu erzählen, die sich davon inspiriert fühlen mögen.

Ein Grund für die Reichweite von Neelemans Content ist die breite Verträglichkeit. Klar religiöser Inhalt, der noch Neelemans ersten Blog durchzieht, fehlt auf Instagram und TikTok.[41] Mit wachsendem Küchencontent scheint Neeleman auch ihr Erfolgsrezept für die Eigenvermarktung gefunden zu haben: Zeige viel, lasse noch mehr weg. Dass Medien, denen Neeleman ihr Gesicht leiht, ein reaktionäres Frauenbild fördern, ist erst auf den zweiten Blick zu erkennen, wie im Fall des *Evie Magazine*. 2024 posiert Neeleman als Covergirl des »New American Dream« neben einem Interview über Wahrheit und Schönheit mit Eva Vlaardingerbroek.[42] Die augenscheinliche Abwesenheit von spaltendem Material schlägt sich in der zunehmenden Größe des Publikums nieder. Ein Millionen-Publikum

40 Kate Eichhorn, *Content*, Cambridge, MA: The MIT Press 2022, S. 85–88.

41 Vgl. Hannah Neeleman, »in a manger«, *We Took The Train*, Weblog 13.12.2025, https://wetookthetrain.blogspot.com/2013/12/in-manger.html (Zugriff: 07.11.2025).

42 Vgl. o.A., »Ballerina Farm And The New American Dream«, *Evie Magazine* 26.11.2024, https://www.eviemagazine.com/post/ballerina-farm-and-the-new-american-dream (Zugriff: 07.11.2025). Kommentare zur politischen Ausrichtung und zum Einfluss der Zeitschrift finden sich bei *Deutschlandfunk* – vgl. Annika Brockschmidt, »Zwei Frauenmagazine propagieren ein rechtes Weltbild«, *Deutschlandfunk Kultur* 10.09.2025, https://www.deutschlandfunkkultur.de/alt-right-frauenmagazine-in-den-usa-evie-und-the-conservateur-100.html (Zugriff: 07.11.2025); Anh Tran, »Evie Magazine. Rechte Botschaften als Frauenzeitschrift verpackt«, *Deutschlandfunk* 28.10.2025, https://www.deutschlandfunk.de/evie-magazine-rechte-botschaften-als-frauenzeitschrift-verpackt-100.html (Zugriff: 07.11.2025).

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

auf Instagram und TikTok zeichnet in den Kommentaren ein tendenziell positives, wenngleich nicht ganz ungespaltenes Bild: Zuspruch für den Lebensstil wird gekontert von kritischen Kommentaren, die Neelemans aufrichtige Darstellung ihres Lebens anzweifeln, in ihr eine Bedrohung für die Rechte und Freiheiten von Frauen oder Neeleman selbst in Gefahr sehen. In jedem Fall generiert der Content, den Neeleman kreiert, Affekte, und die Reaktionen zeigen die hohe Anteilnahme eines Publikums am Leben der Stars, sei es noch so »privat«.

»lover of god and all things butter«

Neeleman ist mit ihrer Ursprungs- wie selbst gegründeten Familie Angehörige der mormonischen Kirche Jesu Christi der Heiligen der Letzten Tage und lässt sich in ihren Entscheidungen von ihrem Glauben leiten.[43] Berichtet ihr erster Blog noch von gelebter Religiosität und weist Verlinkungen zur Website ihrer Kirche auf, sind ihre reichweitenstarken Auftritte in jüngerer Zeit in den sozialen Medien beinah frei davon. Kirchgänge werden nur im Subtext der Instagram-Postings genannt als unaufgeregter Teil des Alltags.[44] Vereinzelt wird der religiöse Rahmen deutlicher sichtbar, wie 2018, als sie einem Aufruf der Kirchenführung folgend ein »Social-Media-Fasten« praktizierte.[45] In öffentlichen Darstellungen anderer Medien wird Neelemans vom Glauben geprägtes Leben expliziter benannt: nicht nur Interviewende bezeichnen Neeleman als »Mormonin«. Sie selbst wird häufig mit Aussagen zitiert, in denen sie die Verantwortung für ihr Leben in Gottes Hände legt.[46] In der Kirche Jesu Christi der Heiligen der Letzten Tage gehen junge Gläubige üblicherweise zwischen 18 und 25 Jahren als Missionare in die Welt – Neeleman präsentiert ihr Leben im Glauben in ihren Videos auf Instagram und TikTok vor allem implizit, gründet und pflegt so aber eine Gemeinschaft, der sie in den sozialen Medien vor allem Werte vorlebt, die im öffentlichen Diskurs anschlussfähig sind – Gemeinschaft, Verantwortung, Demut, Frieden, Hingabe, Nächstenliebe – und die sie in eine Erzählung humanitären und familiären Ideals einbettet, ganz ohne religiösen Bezug.

43 Vgl. Schewitz, »A Day in the Life of Ballerina Farm's«.

44 Vgl. Hannah Neeleman [@ballerinafarm], »Sunday morning church prep« [Video], *Instagram* 26.09.2022, https://www.instagram.com/p/Ci9MSEBjYxY/ (Zugriff: 07.11.2025).

45 Hannah Neeleman [@ballerinafarm], »One year ago! I am taking a 10 day social media fast…« [Foto], *Instagram* 20.10.2018, https://www.instagram.com/p/BpJAb1hFeN_/ (Zugriff: 07.11.2025).

46 Vgl. Agnew, »Meet the queen«.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Nach der Liebe zu Gott steht zuletzt nur eines: Butter. Die Klimax der Aufzählung als Witz – oder als Code? Vermeintlich ist es ein Rückbezug zu Neeleman als bodenständige Köchin. Butter als Schmiermittel und Geschmacksträger, eine Allzweckwaffe und Bereicherung für jedes Gericht. Zugleich aber bleibt Butter bis heute das Gegengewicht zur veganen, umwelt- und herzkranzgefäßschonenden Margarine-Bewegung – somit also ein Code als Bekenntnis zu mehr Tradition? Als Juilliard-Absolventin ist Neeleman Leistungssportlerin und praktiziert auch 14 Jahre nach ihrem Abschluss noch Ballett, eine Sportart, die – professionell betrieben – wie viele Hochleistungssportarten eine enorme Disziplinierung des Körpers erfordert, in der Ernährung wie im Training. Folgerichtig ist eines der derzeit am meisten beworbenen Produkte das »Farmer Protein« – im Herbst 2025 in limitierter Auflage auch in der saisonalen Geschmacksrichtung »Pumpkin Spice« erhältlich –, ein Nahrungsergänzungsmittel, das in konzentrierter Pulverform keine Fette, dafür aber Molkenprotein, Kollagen und Kolostrum enthält und scheinbar am anderen Ende der Ernährungsskala steht, weit weg von einer Zutat wie Butter. Was wie ein Widerspruch in ihren Empfehlungen scheint, kann bei Neeleman als Botschaft oder Doppelmoral gelesen werden. Als persönliche Vorlieben verkauft werden konservative Werte, hinter deren Fassade wiederum kapitalistisch abgerechnet wird.

»daily rhythms that make a house a home«

Weder als ›tradwife‹ noch als ›feminist‹ würde Neeleman sich selbst bezeichnen: »We try so hard to be neutral and be ourselves and people will put a label on everything. This is just our normal life.«[47] Doch was macht Neeleman mit ihrem normalen Leben so erfolgreich, was macht sie zum Star? Während andere Persönlichkeiten für ihr politisches oder künstlerisches Schaffen bekannt sind, entzieht sich Neelemans Selbstinszenierung scheinbar dem Gestus des Exzeptionellen. Es ist diese Selbstdarstellung zwischen familiärer Idylle, Unternehmerinnen-Erzählung und ›traditioneller‹ Weiblichkeit, die als affektiver Anker fungiert – positiv wie negativ. In einer Gegenwart mit Kriegsbildern in den Nachrichten erzählt Neeleman eine Geschichte von friedlichem Alltag, in einem Medium der Reizüberflutung schafft sie ruhige Bilder, in Jahren pandemischer Enge präsentiert sie eine Farm in natürlicher Weite. Mit wenigen Worten und starker Bildsprache, welche ihre Follower:innen gleichermaßen anzieht wie abstößt, schafft es Neeleman, Kontinuität und ein Fortschreiben zu suggerieren, indem sie an die Ursprungsmythen der amerikanischen Gesellschaft rührt: Pionierin, Wegbereiterin, Friedensbringerin. Zentral für

47 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

die Fruchtbarkeit dieser Erzählung ist die Leerstelle, die Herkunft des Bodens, auf dem Neelemans Geschichte gedeihen kann. Mit Roland Barthes gesprochen ist dem Publikum nicht wichtig, »was es glaubt, sondern was es sieht«[48] – eine ästhetische Inszenierung in den sozialen Medien. Neelemans Erzählung des »New American Dream« als vermeintlich apolitisch und vom Kapitalismus unberührt gezeichnete Utopie ist ein performativer Selbstwiderspruch. In vorgeblich unpolitischem Kontext transportiert Neeleman implizit politische Positionen. Denn eine Gesellschaft unterliegt immer Ordnungen und sich nicht dazu zu verhalten, ist eine Haltung. Schon die Inszenierung einer ›guten alten Zeit‹ im digitalen Feed ist wie die Geschichte selbst nach Walter Benjamin Gegenstand einer Konstruktion aus der Jetztzeit.[49] Die Bilder verweisen auf eine vormoderne Lebensweise, werden aber über die modernsten Plattformen verbreitet. Indem antikapitalistisch anmutende Narrative in die Bildsprache des Luxus-Lifestyles übersetzt werden, entsteht eine Konstellation, in der kapitalistische und reaktionäre Werte eine gemeinsame Ästhetik finden: Nostalgie als Ware. Denn monetarisieren lässt sich im digitalen Zeitalter auch Häuslichkeit, solange der Content stimmt. Die (Selbst-) Inszenierung von Neeleman und ihrer Marke *Ballerina Farm* zeigt, wie kapitalistische Medienlogiken reaktionäre Gesellschaftsideale reproduzieren, ästhetisieren und normalisieren.[50] Neeleman ist in der Gegenwart erfolgreich, weil sie gelungen eine Geschichte erzählt und internalisierte Erzählungen bedient. Es sind die »daily rhythms that make a house a home«[51] – und Neeleman zum Star.

48 Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, Berlin: Suhrkamp 2010 [1957], S. 16.
49 Benjamin, »Über den Begriff der Geschichte«, S. 701.
50 Vgl. zum politischen Einfluss des Gefühls der Nostalgie Goidel/Goidel/Kellstedt »Nostalgia in Politics«.
51 Neeleman, »About Us«.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Tanja Prokić

Gisèle Pelicot

Am 20. Februar 2025, zwei Monate nach der Verkündigung der Urteile im Fall um schwere Vergewaltigung durch ihren Ehemann und Massenvergewaltigung durch von ihm angeworbene Männer, wurde Gisèle Pelicot in die Liste der »Women of the Year« des *Time Magazin* aufgenommen: »Gisèle Pelicot Is Galvanizing a Movement for Survivors of Sexual Violence«.[1] Eine Ehefrau und Mutter aus der französischen Mittelschicht wird zur Ikone und Leitfigur einer Bewegung gegen sexualisierte Gewalt. Sie bietet einen Kompass durch ein komplexes Geflecht von affektiven, sozialen und politischen Verwerfungslinien, vor allem durch die weitreichende Entscheidung, das Persönliche dem Überpersönlichen unterzuordnen und sich selbst zu einem öffentlichen *exemplum* zu machen – für eine politische Haltung im Zeichen der #MeToo-Bewegung, die nicht die individuellen persönlichen Geschichten, sondern in einem selbstermächtigenden Akt den strukturellen Aspekt sexualisierter Gewalt zu betonen.[2]

Die Koordinaten

Das gesicherte Material im Fall Pelicot erlaubt es, den Missbrauch durch Dominique Pelicot auf das Jahr 2011 zurückzudatieren,[3] die erste dokumentierte Vergewaltigung durch einen anderen Mann fällt auf den 25. September 2013, die letzte datiert auf die Nacht vom 22. auf den 23. Oktober 2020, knapp zwei Wochen vor der ersten polizeilichen Vorladung am 2. November 2020. Die Zahl der Übergriffe ist in den vergangenen

1 Vivienne Walt, »Gisèle Pelicot Is Galvanizing a Movement for Survivors of Sexual Violence«, https://time.com/7216401/gisele-pelicot-rape-case/ (Zugriff: 30.08.2025).

2 Nach Entstehen dieses Textes erschienen noch drei Publikationen – das zweite Buch der Tochter, Pelicots eigene Geschichte und der Essay von Garcia Manon, die allesamt meine Thesen um zahlreiche Details bereichert haben, aber meine zentralen Überlegungen eher erhärteten als widerlegten. Insbesondere der Text von Manon verdiente eine sehr kritische Gegenlektüre aus kulturwissenschaftlicher Perspektive, die ich an anderer Stelle ergänzen werde.

3 Vgl. Caroline Darian, *Und ich werde dich nie wieder Papa nennen: Von der Tochter von Gisèle Pelicot*, Kiepenheuer & Witsch: Köln 2025, S. 185.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Jahren deutlich gestiegen; zuletzt kommt es zu zwei bis drei Vergewaltigungen pro Woche, wodurch diese Taten eine bedrückende Alltäglichkeit gewinnen. Der serologische Befund belegt vier zugefügte Geschlechtskrankheiten. Der toxikologische Befund beweist die überproportionale gesundheitsgefährdende Verabreichung von Substanzen,[4] die wiederholt und ohne Rückfragen durch einen Arzt an Dominique Pelicot verschrieben wurden.[5] Außerdem weisen die gesicherten Mitschnitte und Videos darauf hin, dass die geplanten Vergewaltigungen mit dem Ruhestand von Gisèle Pelicot und dem Umzug des Ehepaars in den 6000-Einwohner-Ort Mazan, 30 Kilometer von Avignon entfernt, mit einer TGV-Anbindung nach Paris, einsetzten.

Die Beschreibung der Tochter Caroline Darian weist auf das strategische Moment in einem gutbürgerlichen Kontext hin: eine gute Erreichbarkeit an der Schnellstraße, die Möglichkeit, auf dem entfernten Sportparkplatz anonym zu parken und über Schleichwege unerkannt von den Nachbarn zum Haus zu gelangen.[6] Auch die Umfunktionierung der Wohn- und Zweitwohnsitze der Familienmitglieder in Schauplätze des Verbrechens, das Zurverfügungstellen der unter Drogen gesetzten Ehefrau an öffentlichen Orten wie Autobahnraststätten und Parkplätzen beweist sein Kalkül.

Es handelt sich durchweg nicht um Orte des Einschlusses, die bei ähnlichen Keller-Geschichten eingesetzt werden: keine Keller, keine Dachböden, keine Höhlen und geheimen Bunker, keine Schlösser, keine durchgehende Videoüberwachung. Situative Überwachung, situativer Einsatz von betäubenden Substanzen, die die Funktion des Einschlusses in den Körper bewirken, die in ihren Nebenwirkungen den sozialen Ausschluss plausibilisieren: Die Selbstgefährdung durch Gedächtnislücken verunmöglicht Gisèle Pelicot das Autofahren, die gesundheitlichen Ausfälle legitimieren situativ den Rückzug von der Familie. Es ist die gezielte Verschließung des Bewusstseins vor der Realität des Körpers, die geplante und erzwungene Dissoziation von »Geist« und »Körper«, von »Zeit« und »Raum« – ein Einschluss, der sich vor aller Augen vollzieht, dabei die Spuren weitgehend tilgt, die Grenze zwischen Wahr- und Falschsprache verwischt und die Opfer von sich selbst und ihrer Wahrnehmung entfremdet.

Auf Einladung und unter seiner rigiden Anweisung und Überwachung überlässt der Ehemann den anderen Männern seine Frau nicht nur im eigenen Haus und Ehebett, sondern er leistet aktiv Hilfestellung und

4 Vgl. ebd., S. 55.
5 Vgl. ebd., S. 51.
6 Detaillierte Informationen zum Fall werden im Podcast besprochen: »Der Fall Pelicot: Völlig erbarmungslos«, *Kriminalpodcast »ZEIT Verbrechen«*, https://www.youtube.com/watch?v=roldRSUeHvI&t=685s (Zugriff: 23.02.2025).

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

gesellt sich bei den Vergewaltigungen dazu. Caroline Darian schreibt über die 51 vor Gericht versammelten Täter, die nicht alle hinter dem Glaskasten Platz finden und deshalb im Publikum sitzen: »Oft ist ihnen nicht einmal bewusst, dass sie gefährliche Verbrecher sind.«[7] Damit bezieht sich Darian auf das gerichtliche Dispositiv, in dem Teile der Angeklagten während des Prozesses ununterscheidbar vom Publikum auf den Bänken des Gerichtssaals sitzen, aber auch auf das Täterprofil der 51 Männer, die einen Querschnitt durch die französische Gesellschaft repräsentieren.[8] Durch die Verteidigungsstrategie und die Aussagen dieser Täter vor Gericht artikuliert sich immer wieder ein Missverhältnis. Sie nehmen sich selbst als Opfer wahr, von der autoritären Figur Dominique Pelicot verführt und genötigt – obgleich das Videomaterial in jedem einzelnen Fall das Gegenteil beweist. Nach anfänglichem Zögern gestattet der Vorsitzende Richter die öffentliche Vorführung der Videos, wenn die Angeklagten ihre Taten bestreiten oder die Vergewaltigung leugnen. Nach Aussagen Darians und Gisèle Pelicots kommt es bei mehr als der Hälfte der Angeklagten zur massiven Verharmlosung und Leugnung ihrer Taten.[9]

Wenn also zum Selbstbild dieser Täter gehört, dass sie durch den Gastgeber manipuliert wurden, dann kann ihnen auch die Souveränitätsgeste ihrer eigenen Taten nicht bewusst sein. Sie bleibt im unverfügbaren Außen. Die Scham, wie der ikonische Leitspruch zum Pelicot-Fall fordert, kann aber unter diesen Bedingungen schlecht die Seite wechseln. Darin liegt nun die Funktion der Öffentlichkeit bzw. die erweiterte Funktion ihrer Zeug:innenschaft: Der Appell eines Seitenwechsels, der mit der kurzfristigen, aber sehr konsequent vertretenen Entscheidung Gisèle Pelicots einhergeht, den Prozess öffentlich stattfinden zu lassen, richtet sich eben nicht an diese konkreten Täter, sondern vielmehr auf ein Modell von Täterschaft, das auf einer Instrumentalisierung, Verdinglichung und radikalen Asymmetrisierung beruht, die tiefer in unserer aufgeklärten, rechtstaatlichen und demokratischen Ordnung verankert ist, als wir bereit sind anzunehmen. In ihrem im Februar 2026 erschienen Darstellungen betont Pelicot, dass die geschlossenen Türen des Gerichtsraums nicht ihr – dem Opfer – den entsprechenden Schutz gewähren würden, sondern den Tätern. Die Öffnung des Prozesses, die Ver-Öffentlichung

7 Vgl. Darian, *Ich werde dich nie wieder*, S. 208.

8 Vgl. ebd., S. 33.

9 Vgl. dazu Gisèle Pelicot/Judith Perrignon, *Eine Hymne an das Leben. Die Scham muss die Seite wechseln*, München: Piper 2026, S. 212–213. Außerdem wird auch auf die misogyne Verteidigungsstrategie der Anwälte der Gegenseite verwiesen, exempl., S. 218–223. Caroline Darian, *Ich kämpfe für die Wahrheit. Weiterleben nach dem Pelicot-Prozess*, Kiepenheuer & Witsch: Köln 2025, S. 70.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der Taten und der Täter, ist die Bedingung der Möglichkeit, dass die Scham die Seiten wechseln kann.[10]

Die Öffentlichkeit

Am 2. September 2024 also öffnete Gisèle Pelicot der französischen Öffentlichkeit die Türen des Gerichts. Die zierliche 72-Jährige mit dem kinnlangen Bob und der Pony-Frisur wurde binnen weniger Monate zu einer Ikone im Kampf gegen sexualisierte Gewalt.

»Die Scham muss die Seite wechseln«, ein Diktum, das ihre Tochter Caroline Darian prägte, wie sie in ihrem Buch *Et j'ai cessé de t'appeler Papa – Préface inédite Quand la soumission chimique frappe une famille* (2022) erzählt, avancierte zum Leitmotiv und zur Kampfparole ihrer würdevollen und der Schwere der Tatbestände trotzenden Präsenz bei Gericht. Die Scham als Leitaffekt von Opfern in Missbrauchs- und Vergewaltigungsfällen sollte mit der von Gisèle Pelicot selbst herbeigeführten öffentlichen Prozessführung auf die Seite der Täter wechseln: In diesem Fall auf die Seite jener Männer, die das Spektrum der französischen Gesellschaft abbildeten. Vielleicht sollte die Scham aber auch auf die Seite der beteiligten Institutionen wechseln, denen es binnen eines Zeitraums von über 10 Jahren nicht gelungen ist, einer Frau, die über eklatante Gedächtnislücken, wiederkehrende Unterleibsleiden, Unzurechnungsfähigkeit und Brain Fog litt, durch die richtigen Nachfragen, Untersuchungen und Schlüsse zu helfen.

Welche Rolle dabei die Präsenz der Öffentlichkeit zukommen soll, wird noch einmal deutlicher, wenn die digital forcierte Aufmerksamkeitsökonomie der Gegenwart in den Blick gerät: Akzelerierte Zirkulation, zunehmende Ununterscheidbarkeit zwischen Information und Nicht-Information, Dominanz des Affekts inklusive Empörungswellen, Aneignungs- und Deformationsprozessen, nicht-autorisierte Berichterstattungen, die zugunsten höherer Klickzahlen auf Spekulation und Voyeurismus setzen. Die Entscheidung, den Fall öffentlich zu verhandeln, trotzt dieser auf eigentümliche Weise kommodifizierten Verwertungslogik, indem die Preisgabe aller Details des Missbrauchs und die Offenlegung des eigenen Kontrollverlusts durch die öffentliche Wiedergabe der Beweisvideos mit einem Akt der Überantwortung verknüpft wird.

Indem die Öffentlichkeit an der Gerichtsszene teilhaben kann, verwandelt sich die kommodifizierte Optionsfreiheit der Öffentlichkeit, sich auf die Rolle des anonymen Publikums zurückzuziehen, in eine

10 Vgl. Darian, *Ich kämpfe für die Wahrheit,* S. 32; Pelicot/Perrignon, *Eine Hymne an das Leben,* S. 196–198, 207, 209.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

politische Größe der Zeug:innenschaft. Diese Form von Zeug:innenschaft bezeichnet ein Bezeugen des rechtlichen Dispositivs, das zugleich die Proportionalität zwischen Verbrechen und rechtssprechenden Mitteln reflektiert. Der Ort des Gerichts wird damit über die anwesende Öffentlichkeit auch als Ort des Politischen angerufen. An diesem wird in Anwesenheit von Zeug:innen nicht nur der konkrete Fall Pelicot inklusive des Verhältnisses der rechtlichen Definition von Missbrauch, die Prozesse der Wahrheitsfindung sowie der Kriterien der juridischen Urteilsfindung verhandelt, sondern auch die Frage nach der Reform einer historischen Gesetzgebung und einer Revision jener Naturalisierungen, die sexualisierte Gewalt gegen Frauen und marginalisierte Gruppen noch immer zu einer tolerierbaren, aber auch gesellschaftskonstitutiven Monstrosität formieren.[11] Dass dabei die verschiedenen Modi der Öffentlichkeit eine entscheidende Rolle spielen, um dem Prozess das entsprechende historische Gewicht zu verleihen, wird noch einmal in der räumlichen Anordnung deutlich: Vor dem Gerichtsgebäude versammeln sich täglich Protestmassen, die ihre Solidarität bekunden, größtenteils Frauen, auch sehr junge, die in Gisèle eine Identifikationsfigur finden und ihr durch Briefe – nicht durch Online-Kommentare – von ihren eigenen Leidensgeschichten erzählen und sich bei ihr bedanken. Der Gerichtssaal selbst ist derart beengt, dass im Bereich des Publikums, den »parties civiles«, nur ein kleiner Teil der Öffentlichkeit und Presse darin Platz findet, wohlgemerkt zwischen 30 Tätern, die zum Zeitpunkt des Prozesses noch auf freiem Fuß sind und deren Angehörigen, die durch das räumliche Dispositiv auch als Öffentlichkeit adressiert werden. Soweit die zugänglichen Prozessberichte erkennen lassen, befand sich Gisèle Pelicot im Verfahren auf der »banc des parties civiles«, also im für die Zivil- bzw. Nebenklage reservierten Bereich, direkt hinter ihren Anwälten Stéphane Babonneau und Antoine Camus und dem Angeklagtenbereich gegenüber: 18 Inhaftierte, darunter Dominique Pelicot, saßen in der sogenannten »Glasbox«. Die »cour criminelle« bestand aus 5 Berufsrichtern, dazu kamen 2 Staatsanwälte. Ergänzt wird der Übertragungsraum, in dem weitere Teile der Presse und einige Vertreter:innen der Öffentlichkeit Platz finden.[12] Dabei

11 Siehe dazu die Folgen des historischen Prozesses in den Beschreibungen von Caroline Darian, *Ich kämpfe für die Wahrheit*, S. 121–143.

12 Details zur räumlichen Situation finden sich bei Denis Salas/Sophie Tardy-Joubert, »Viols de Mazan: Ce procès suggère moins une nouvelle définition du viol qu'une nouvelle manière de juger le viol«, *Actu-Juridique* 12.12.2024, https://www.actu-juridique.fr/penal/viols-de-mazan-ce-proces-suggere-moins-une-nouvelle-definition-du-viol-quune-nouvelle-maniere-de-juger-le-viol/ (Zugriff: 26.02.2026). Siehe auch AFP, »Au procès des viols de Mazan, des ›assistants socio-juridiques‹ pour aider Gisèle Pelicot«, *La Gazette France* 17.11. 2024, https://www.lagazettefrance.fr/article/

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

übernimmt die Presse, insbesondere auch die internationale, eine zentrale Funktion bei der Ver-Öffentlichung, der Dokumentation und Diskussion des Prozessdetails.

Die Medien

Der ›Fall‹ Pelicot hat unübersehbar zu Tage gefördert, dass sexualisierte Gewalt unverborgen an der Oberfläche unserer gesellschaftlichen Ordnung liegt, wenn wir denn in der Lage sind, die Zeichen zu deuten. Zu dieser Deutung der Zeichen bedarf es keiner speziellen Kenntnisse und Techniken, sondern lediglich einer Wachsamkeit für das eigene Umfeld, einer Wachsamkeit für symptomatische Kombinationen. Diese Deutungsfähigkeiten möchte ich als *einfache Vigilanz*, oder *Vigilanz erster Ordnung* bezeichnen.[13] Einfach, weil es keiner technischen oder forensischen Aufrüstung bedarf, sie sich vor allem im sozialen Umfeld vollziehen muss, um in wiederkehrenden Mustern und Schemata Auffälligkeiten zu erkennen, die eine Abweichung von der Alltagserwartung darstellen. Allerdings handelt es sich um eine informierte Vigilanz, die kulturelle Stereotype und Zuschreibungsmuster gegenüber einer detektivischen Vernunft abzuwägen vermag. Sie folgt der Kette *(Hin)Sehen – Kombinieren – Deuten – Handeln*. Das informierte Hinsehen, die Kombination und Deutung von Beobachtungen sowie das einschreitende Handeln des Wachpersonals in jenem Supermarkt, in dem Dominique Pelicot beim Upskirting dreier junger Frauen beobachtet wurde, machten erst die Möglichkeit wirksamer Interventionen sichtbar. Durch die Überzeugung des Wachpersonals, den Vorfall zur Anzeige zu bringen, wurde eine Kette von Mikro- und Makrohandlungen der *komplexen Vigilanz*, oder *Vigilanz zweiter Ordnung* in Gang gesetzt, die rechtlich und apparativ nur durch staatliche Behörden umzusetzen ist. Sie umfasst im Fall Pelicot die Sicherstellung digitaler Geräte und Speichermedien, deren forensische Auswertung, die Identifizierung von Opfern und Tätern, die Einleitung strafrechtlicher

au-proces-des-viols-de-mazan-des-assistants-socio-juridiques-pour-aider-gisele-pelicot (Zugriff: 26.02.2026); Henri Seckel, »Viols de Mazan: un procès qui déborde de la salle d'audience«, *Le Monde* 27.09.2024, https://www.lemonde.fr/societe/article/2024/09/27/viols-de-mazan-un-proces-qui-deborde-de-la-salle-d-audience_6336649_3224.html (Zugriff: 26.02.2026).

13 Zu Vigilanz siehe die Publikationen im Umfeld des SFB 1369 Vigilanzkulturen sowie Tanja Prokić, »›The minimally satisfying solution at the lowest cost‹ – Hypervigilanz in der digitalen Gegenwart«, in: Florian Mehltretter et al. (Hg.), *Sprachen der Wachsamkeit*, Berlin/Boston: De Gruyter 2022, DOI: 10.1515/9783111026480-013, S. 237–257.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Ermittlungen, Vernehmungsprotokolle, toxikologische Befunde, medizinische Gutachten und die Sicherung weiteren Beweismaterials. Einfache Vigilanz ist damit die Voraussetzung einer komplexen, institutionell organisierten Vigilanz, die auf technische Verfahren, apparative Mittel sowie auf die rechtlich geregelten Befugnisse staatlicher Ermittlungsorgane angewiesen ist.[14]

Im Tatbestand wurde mehrfach deutlich, dass Dominique Pelicot ein beträchtliches Aufgebot an Medien der Überwachung eingesetzt hat, die er zu Medien der Unterwerfung formte. Angefangen bei der Handykamera, die zum Upskirting eingesetzt wurde, über die massive Datenspeicherung und detaillierte Archivierung, die ihm eine Objektifizierung zweiter Ordnung ermöglichte, einer Unterwerfung des lebendigen, vermeintlich selbstbestimmten Körpers – des weiblichen Körpers, aber eben auch des Körpers der beteiligten Täter – unter die Logik des digitalen Bildes und seiner Infrastrukturen, mit denen immer ein gewisser Grad der Enteignung einhergeht. Bis hin schließlich zu den Stift- und Home-Security-Kameras, die in der Wohnung installiert wurden, um Tochter und schwangere Schwiegertochter ohne ihr Wissen zu beobachten und aufzuzeichnen.

Die Plattform *coco.fr* nimmt in diesem Unterwerfungskomplex eine spezielle Funktion ein, die sich allein in dem Umstand zeigt, dass an die 23.000 französische Straftatbestände im Zusammenhang mit dieser Webseite stehen.[15] Das Aufgebot an digitalen Medien ist zwar groß, der faktische Einsatz und Gebrauch dieser Medien dagegen ist weder komplex noch durch besondere rechtliche Barrieren gekennzeichnet; mit relativ wenig Aufwand – Technologien für den Heimgebrauch – lässt sich umfangreicher Schaden verursachen.

Der Aufwand an Medien und Techniken der Entunterwerfung auf Seiten der Behörden hingegen umfasst das Sicherstellen von Beweismaterial – 20.000 Bilddateien werden bei der ersten Beweisaufnahme auf dem USB-Stick im Ordner ›Missbrauch‹ gesichert – sowie das Auslesen und Auswerten der Daten, und ist daher immens. In kurzer Zeit einen beweiskräftigen und sicheren Fall aufzubauen für ein sich über fast 10 Jahre hinziehendes Verbrechen und entsprechend angehäuftes

14 Die französische Justiz selbst erklärt ausdrücklich das »principe de l'opportunité des poursuites«: Die Staatsanwaltschaft entscheidet, ob sie Anklage erhebt, alternative Maßnahmen wählt oder das Verfahren einstellt; das ergibt sich auch aus Ar. 40-1 der französischen Strafprozessordnung (»Code de procédure pénale«). Entsprechend wichtig wird sowohl in den Darstellungen von Gisèle Pelicot als auch von Caroline Darian nicht nur die forensische Arbeit der Kommissare, sondern auch die Arbeit der Ermittlungsrichterin beschrieben.

15 Vgl. dazu den Podcast »Der Fall Pelicot: Völlig erbarmungslos«. Vgl. dazu auch Darian, *Ich kämpfe für die Wahrheit*, S. 78–79.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Material erfordert andere Mittel, andere Techniken der Beweisführung. Auch wenn das französische Strafprozessrecht den Satz *in dubio pro reo* nicht ausdrücklich formuliert, ergibt sich sein Gehalt aus der Unschuldsvermutung[16] und der freien richterlichen Beweiswürdigung[17]; für die das Schwurgericht (cour d'assises) wird dies durch die Formel der »intime conviction«[18] besonders hervorgehoben und gilt grundsätzlich auch für das mit Berufsrichter:innen besetzte Kriminalgericht auf Départementsebene des Pelicot-Verfahrens.[19]

Gisèle Pelicots Anwesenheit bei Gericht beruht dagegen auf einer Technik, die den Körper in ein Medium der Wahrheit transponiert, das den Zweifel auszusetzen verhilft. Die reale Bildspaltung, die das digitale Bildmaterial zeigt, geht auf den gezielten Einsatz von Betäubungsmitteln zurück – in diesem Fall auf einen toxischen Cocktail von Lorazepam, Temesta und Zolpidem – heimlich verabreicht durch den Ehemann, der die wirkungsreiche Zusammensetzung der chemischen Substanzen durch langjähriges Experimentieren an seiner ahnungslosen Frau genau austariert hat. Es ist eine perfekt orchestrierte Unterwerfung, die der Ehemann regelrecht einstudiert hat. Die chemischen Substanzen werden dabei zum Medium: Sie garantieren die freie Verfügbarkeit des Körpers, ermöglichen die Abspaltung eines zweiten Körpers, die Produktion eines komatösen, puppengleichen Objekts, an dem sich die sexualisierte Gewalt entfaltet. Die sadistische Unterwerfung, obwohl sie sich am Körper vollzieht, gilt nicht in erster Linie diesem, sondern der weiblichen Subjektivität.

#MendorsPas lautet entsprechend der Leitspruch des von der Tochter Caroline Darian gegründeten Vereins, dem Gisèle Pelicot ihr Gesicht und ihren Namen leiht. Ziel ist die Kriminalisierung des Einsatzes von Drogen, Medikamenten oder anderen Substanzen zum Zwecke der

16 Nach Art. préliminaire III CPP. (»Toute personne suspectée ou poursuivie est présumée innocente tant que sa culpabilité n'a pas été établie«).

17 Nach Art. 427 CPP. (»… les infractions peuvent être établies par tout mode de preuve et le juge décide d'après son intime conviction«).

18 Nach Art. 353 CPP. (»Avez-vous une intime conviction?«).

19 Nach Art. 380–19 CPP. Dem Umstand, dass auch im Hinblick auf die während der Ermittlungen zum Prozess zu den Vergewaltigungen von Mazan vorgenommenen Aktenverbindungen zu früheren ungeklärten Fällen von Vergewaltigung und Mord sowie versuchter schwerer Vergewaltigung ebenfalls diese Unschuldsvermutung gilt, widmet Caroline Darian in ihrer zweiten Publikation besondere Aufmerksamkeit, wenn sie fast schon ein wenig reißerisch den Tathergang beider Fälle detailliert beschreibt und die Verbindung zu ihrem Vater nicht nur bei einer Vermutung belässt, vgl. Darian, *Ich kämpfe für die Wahrheit*, S. 89–115. Ganz entgegengesetzt dazu die teils verdrängende Haltung, die aber auch als Überlebensstrategie deutlich wird von Pelicot/Perrignon, *Eine Hymne an das Leben*.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

chemischen Unterwerfung.[20] Damit wird noch einmal deutlich, dass der barrierefreie Zugang zu den Substanzen einen zentralen Operator im Unterwerfungsapparat darstellt. Als Drogen der Enthemmung, die den Selbstschutz und die Eigenwachsamkeit verringern, verschieben sie die Grenzen der einfachen Vigilanz. Gerade, weil das Opfer unfreiwillig und ohne Wissen in einen Zustand versetzt wird, in dem es wehrlos und dissoziiert ist, ist es auf Strukturen und Akteur:innen angewiesen, die das Recht auf Selbstbestimmung einklagen und verteidigen. Nicht zuletzt deshalb, weil zur chemischen Unterwerfung nicht nur Substanzen wie etwa GHB bzw. K.O.-Tropfen, Hypnotika, Schlafmittel oder Anxiolytika eingesetzt werden, sondern alltägliche, nicht verschreibungspflichtige Medikamente wie Hustensaft oder Antihistaminika.

Das dritte Bild

Gisèle Pelicot führt im Gerichtssaal neben ihrem ganz eigenen stillen Kampf um Selbstbestimmung auch einen Stellvertreter:innenkampf um den Platz der Scham. Ihre Waffe ist eine verkörperte Version der *parrhesia*: Wo nicht gesprochen werden kann, weil es das Prozedere des Gerichts nicht zulässt, wo nicht erwidert werden kann, weil die Sprechordnung es nicht vorsieht, da muss der Körper zur permanenten, unübersehbaren Widerrede gegen den letzten Zweifel werden. Nicht zuletzt, weil das digitale Bild den Körper spaltet, in ein sexualisiertes Opfer-Objekt, der mit dem ursprünglichen vom Ehemann vorgesehenen Zweck der Bilder korreliert, und in ein epistemisches Objekt der Wahrheitsfindung, das mit dem zweiten Leben der Bilder als Beweisdokumente vor Gericht korreliert. Dieser doppelten Objektifizierung setzt Gisèle Pelicot mit der Entscheidung bei Gericht vor den Augen der Öffentlichkeit anwesend zu sein, die Logik des dritten Bildes entgegen: eine ausgewogene, reduzierte Ökonomie der Aufmerksamkeit, die sie zur hoheitlichen Zeugin ihrer selbst macht. Wenige Interviews, keine Talk Shows, keine Medienauftritte, stattdessen ausdauernde physische Präsenz bei Gericht: auf dem Weg ins Gericht, auf dem Weg aus dem Gericht. Kurze Kommentare für die Presse, vor allem durch die Anwälte. Diese Praktik des dritten Bildes, das sie mit Hilfe einer sehr konzentrierten zweiten Bildspaltung erwirkt, verkörpert die für uns sichtbare Resilienz. Diese Selbstermächtigung setzt sich dann später mit der Entscheidung zur Ver-Öffentlichung ihrer Geschichte *Et la joie de vivre* (Flammerion 2026) konsequent fort. Die Details, die die Leser:innen hier erfahren, decken sich mit ihrer Präsenz im Gerichtssaal sowie ihren Aussagen vor Gericht. Was hier als Hoheit über

20 Siehe dazu die aktivistische Arbeit von Darian, *Ich kämpfe für die Wahrheit*, S. 51, 53, 121–143.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

das eigene Bild sichtbar wird, artikuliert sich im Text als Deutungshoheit über die eigene Geschichte, die eigene Erzählung.[21]

Durch die dem Prozess vorangehende Sichtung der Videos hatte sie eine doppelte Identifikationsleistung zu vollbringen, den eigenen Ehemann als Täter und sich als Opfer anzuerkennen. Während der Verhandlungen ist sie bei der Vorführung der Videos anwesend. Auch wenn sie nicht hinsieht, ist ihre insistierende Anwesenheit ausschlaggebend für diese Strategie des dritten Bildes: Sie fordert damit doppelt die Anerkennung der Wahrheit ein.[22] Der Pathosformel des Opfers setzt sie damit eine andere Formel entgegen: das zum Vor-Bild-Werden.

In einer digitalen Medienkonstellation, die darauf angelegt ist, die ›heißen Affekte‹ zu favorisieren und zu gratifizieren, erscheint ihre Ruhe und äußere Gefasstheit nicht als Kälte, sondern als Souveränität und, mehr noch, als Unantastbarkeit. Das dritte Bild repräsentiert die Unvereinbarkeit des Unvereinbaren: die Zumutung, den Widerspruch ihres vergangenen Lebens auszuhalten und seine paradoxe Struktur in einen neuen Typus zu übersetzen – Opfer der Umstände zu sein und zugleich verkörperte Zeug:innenschaft, leibhaftiges Vorbild der Widerrede (*parrhesia*). Weil das Verbrechen an Gisèle Pelicot immer auch ein Verbrechen am Bild war und sie – anders als viele andere Opfer sexualisierter Gewalt – sich nicht an den faktischen Übergriff erinnern kann,[23] waren die Bedingungen für die Einübung von *parrhesia* auf paradoxe Weise bereits gegeben.

Die Konstellation

Der ›Fall‹ Pelicot ist nur einer von vielen Missbrauchsfällen, die aktuell vor den französischen, europäischen und internationalen Gerichten

21 Wir erfahren hier noch einmal, dass die Präsenz im Gerichtssaal ihr tatsächlich die Einübung einer Sprechhaltung abverlangte und welche Anstrengung es sie kostete, die Körperspannung über die Dauer des Prozesses zu halten. Wie sehr sie professionelle durch ihre psychologischen Begleitpersonen von nicht-professionellen Berührungen durch Freunde und Familie trennt, um nicht in Tränen auszubrechen. Die Anwälte untersagen ihr im »Kampf um die Bilder« (S. 217) das Lächeln. Insgesamt ist Gisèle Pelicot binnen der 4 Monate der Prozessdauer nur zwei Mal nicht im Gerichtssaal präsent. Pelicot/Perrignon, *Eine Hymne an das Leben,* S. 210–217, 218 u. 230–232.

22 Ein kurzes Protokoll der Videos findet sich bei Manon Garcia, *Mit Männern leben. Überlegungen zum Pelicot-Prozess*, Berlin: Suhrkamp 2025, S. 133–134. Auch wenn ich dem Framing von Garcia nicht folgen kann, halte ich die Passagen im Buch, in denen neutral Bericht erstattet wird, für sehr wertvoll zur Aufarbeitung des Falls.

23 Dazu auch die eigenen Ausführungen im Interview mit Britta Sandberg, »Meine Traurigkeit gehört mir«, *Spiegel* (2026/8), S. 8–15, hier S. 13.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ausgetragen werden. Er kommuniziert mit all diesen Fällen, insofern Missbrauchsopfer nur schwerlich zu ikonischen Stars oder Held:innen avancieren. Im Gegenteil nehmen sie nach wie vor zumeist die Schattenseite des gezeichneten Opfers ein. Die Prozesse kommen nicht zur Verhandlung, oder die Ermittlungen scheitern. Ihre Leben gelten als ruiniert, sie selbst werden von einer Affektpolitik vereinnahmt, die sie zu Randfiguren ihrer eigenen Geschichte reduziert. Wie die Femizid-Opfer, die seit den Corona-Jahren weltweit zunehmen, werden Opfer sexualisierter Gewalt zu Zahlen einer bedrückenden Statistik, deren Gewicht dennoch wenig bis keinen politischen Druck auszuüben vermag. Seltsam disproportional verhält sich sogar die mediale Überpräsenz von sogenannten Kellergeschichten zum öffentlichen Diskurs zu sexualisierter Gewalt. Nicht nur die popkulturellen Darstellungen von Missbrauch, Vergewaltigung und ganz generell sexualisierter Gewalt in den letzten Jahrzehnten, sondern auch die Reduktion auf stereotype Plotstrukturen, die Reproduktion der generischen Urbilder des Überlebens und der Ausweglosigkeit, artikulieren auf unterschiedliche Weise immer wieder, dass es nicht nur eine vorgegebene Dramaturgie der Ereignisse gibt, die die Rollen der Täter und Opfer festschreibt, sondern dass dafür auch ein bestimmtes Affektregime für alle Beteiligten, inklusive des Publikums existiert. Dabei stellen die Fälle von sexualisierter Gewalt, die quer durch die Klassen und Kulturen führen, wie keine anderen die Frage, in welcher Gesellschaft wir leben (wollen).

Eindrücklich artikuliert die Tochter in ihrem Buch, wie die Mutter auch aus dem Geist einer patriarchalen Ordnung die Struktur der Verdrängung zu legitimieren sucht: »Ich war glücklich mit ihm. Ich möchte lieber die guten Momente in Erinnerung behalten.«[24] Es sind Sätze, die schwer zu ertragen sind, die aber kaum besser die verinnerlichte Asymmetrie und Alternativlosigkeit zum Ausdruck bringen können, mit der jedes Opfer von sexualisierter Gewalt – vor allem im Familienkontext – umzugehen hat: die affektive Dissonanz, die Spaltung der Leben, die kaum zumutbare Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen: Eine Gewalterfahrung und ein Familienleben, zwei Zeitlichkeiten, zwei mediale Ordnungen. Das Familienalbum und die Festplatte.[25]

Die mediale Strategie des dritten Bildes richtet sich gezielt an die berichterstattenden Medien als öffentliche Sphäre der Demokratie. Und

24 Caroline Darian, *Und ich werde dich nie wieder Papa nennen*, S. 207.

25 Pelicots Buch von 2026 folgt der Dramaturgie einer Entwicklungsgeschichte: Es zeichnet den Weg von der bürgerlichen Ehefrau und Mutter, deren einziger Wunsch in Liebe und einem glücklichen Familienleben besteht, hin zu einer feministischen Haltung nach, die Solidarität unter Opfern einfordert und sich dem Kampf gegen patriarchale Strukturen stellt. Erzählt wird zunächst der Wunsch nach Abspaltung und Trennung, schließlich aber der Prozess der Anerkennung der Verbrechen. Vor allem in den letzten Kapiteln

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zwar ausdrücklich nicht der erodierenden Demokratie unter den Vorzeichen der Aufmerksamkeitsökonomie der digitalen Plattformen, sondern an eine Öffentlichkeit, die noch einem alten Medientyp zuzurechnen ist, in dem es öffentliche Organe mit einem professionalisierten, bezahlten Journalismus gibt, der die Regeln der Berichterstattung beherrscht.

Während das öffentliche Bewusstsein seit der #MeToo-Bewegung zunehmend über das alltägliche Ausmaß von sexualisierter Gewalt ›im Bilde‹ ist, so häufen sich auch die popkulturellen Versuche einer Aufarbeitung der Korrelation von Verdrängung und Faktizität, von Legitimation und Anerkennung. Zuletzt in Filmen, die sich, mal explizit, mal implizit mit dem Weinstein-Skandal, den Epstein-Akten oder anderen Konstellationen sexualisierter Gewalt in der Gegenwart beschäftigten, etwa The Assistant (R: Kitty Green, USA 2020); She said (R: Maria Schrader, USA 2022); Tár (R: Todd Field, USA 2022); Fresh (R: Mimi Cave, USA 2022); Don't worry darling (Olivia Wilde, USA 2022); The Royal Hotel (R: Kitty Green, AUS 2023); Blink Twice (R: Zoe Kravitz, USA 2024) etc.

All diese Filme entbehren allerdings der Perspektive, die Giséle Pelicot durch ihre Verkörperung des Drittem Bildes ermöglicht: die paradoxale Struktur, die unsere Gegenwart auszeichnet, nämlich die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen auszuhalten und in eine Praxis der Widerständigkeit zu transponieren. Es gilt dabei anzuerkennen, dass diese spezifische Praxis der verkörperten Parrhesia kein Allheilmittel ist, sondern dass es zum gegebenen historischen Zeitpunkt, zu dem Smart Technologies, Plattformen und Webservices, Home Security-Medien, die der Dokumentation und Sicherung der privaten Sphäre der Familie dienen, einer bestimmten Gegenpraxis bedarf, die auf möglichst einfache, affektreduzierte Techniken setzt.[26]

Im Hinblick auf die Epstein-Akten, die sich derzeit als Zerreißprobe für die MAGA-Bewegung erweisen, bleibt abzuwarten, welchen

(13–18) gelingt dem Buch die Darstellung einer Katharsis, weil hier beide Perspektiven miteinander vereinbar werden: Die individuelle Geschichte eines einstigen Liebespaares und seiner belasteten Vergangenheit geht in die Frage nach einer politischen Haltung über – trotz allem. Die Trennung von privater und öffentlicher Persona, die Pelicot dabei vornimmt, erscheint paradigmatisch für eine Gesellschaft, in der eben diese Trennung systematisch unterlaufen wird, um politisches Handeln an seiner Wurzel zu ersticken.

26 Dabei wäre von Interesse, wie affektiven Zeug:innenschaft auf den digitalen Plattformen (wie TikTok) sich zum ›klassischen‹ Journalismus, zu den solidarischen Frauen vor dem Gerichtsgebäude verhalten und wie insbesondere ein politischer Feminismus sich zu jenem »Netzwerkfeminismus« verhält, der Affekte schürft und ausbeutet. Ansätze finden sich bei Annabella Backes/Margreth Lünenborg/Kerstin Schankweiler, »Shame must change sides: Affective media practices and the Mazan rape cases on TikTok«, *Media, Culture & Society* (2025), S. 1–20. Außerdem müsste das invektive Blickregime,

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Politiken der Aneignung und Umdeutung unser aktualisiertes Verständnis von sexualisierter Gewalt unterworfen wird. Entwicklungen wie diese machen deutlich, dass eine Revision von Aufmerksamkeitsökonomien und Vorbildern auf der Ebene des Politischen nötiger ist denn je. Das involviert vor allem auch die Zeitlichkeit, die mit der neuen Star-Maschinerie einhergeht. Gisèle Pelicot ist in diesem Sinne wahrlich ein Vor-Bild, denn sie hatte kein Interesse im Fokus der Öffentlichkeit zu stehen und hat dennoch diesen Fokus für eine höheres Anliegen nutzbar gemacht.[27]

dem Pelicot, ihre Angehörigen und ihre Verteidiger einen »Kampf um die Bilder« (Pelicot/Perrignon, *Eine Hymne an das Leben,* S. 217) ansagten, auch noch einmal über den Kampf um Semantiken ergänzt werden. Es ist erdrückend, welche ewiggestrigen und antifeministischen Strategien die Anwälte der Angeklagten wählten. Eine sekundäre Viktimisierung vor Gericht wurde hier definitiv nicht ausreichend unterbunden. Vgl. dazu insbesondere Darian, *Ich kämpfe für die Wahrheit,* S. 70, 108–109, 145–154.

27 Ich danke Anna Häusler für ihre juristische Expertise, ihre kritische Lektüre und die anregenden Gespräche.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Oliver Jahraus

Édith Piaf

Konstellation der Sterne: Piaf, der Spatz von Paris

Mit diesem Beitrag und den Überlegungen dazu habe ich begonnen an einem späten Sonntag im Oktober 2025. Just an diesem Tag fand in München (wo ich wohne) eine Bürgerbefragung statt, nämlich zu der Frage, ob sich die Stadt München in der Zukunft als Austragungsort für die olympischen Sommerspiele bewerben soll. So eindeutig die Befragung ausfiel (fast zwei Drittel stimmten dafür), so kontrovers wurde und wird die Frage immer noch diskutiert. Dabei bezieht man sich auch immer wieder, die aktuelle Entscheidung mal befürwortend mal ablehnend, auf frühere olympische Spiele, auf Berlin 1936 und auf das intendierte Gegenmodell München 1972 und natürlich auf die unmittelbaren Vorgänger-Beispiele, 2020 in Peking und 2024 in Paris. Und spätestens mit dem letzten Wort des letzten Satzes, mit dem Städtenamen und was er bezeichnet, mit Paris und »Paris«, bin ich auch schon bei Édith Piaf angekommen.

Édith Piaf ist mit Paris auf engste verbunden, sowohl was ihre Biografie als auch was ihr Werk, ihre Lieder, angeht. Sie war der Spatz von Paris, und immer wieder treffen sich die Liebenden von Paris in ihren Liedern unter dem Himmel von Paris. Wie groß der Anteil der Paris-Referenzen in ihrem gesanglichen Werk ist, habe ich nicht ermessen können, aber liest man jeden Liedtext vor der Folie eines anderen, hört man jedes Lied vor der Folie eines anderen, dann wird Paris vom Ort der Geschichten selbst zum Subjekt der Geschichten – und zum Medium der Lesbarkeit von Paris und eben auch von Édith Piaf: *reading the stars*. Dass sich also die Verbindung zwischen Édith Piaf und Paris so leicht herstellen lässt, hat etwas mit Sternen und ihren Konstellationen zu tun, die sich in Paris in ganz herausragender Weise veranschaulichen und versinnbildlichen lassen, weil Paris aus dieser Konstellation – ganz im Sinne des vorliegenden Bandes – eine Leseaufgabe macht. (Und auf die olympischen Spiele komme ich gleich noch einmal zurück.)

Paris, wenn man so will, liefert den Lesestoff und zugleich das Leselehrbuch, die Leseanleitung mit. Im Falle von Paris können wir, mit Blick auf die Vorarbeiten, die schon geleistet wurden, und mit dem Blick auf diese Leseaufgabe von einem Mythos sprechen. Es war Karlheinz Stierle, der in seinem Buch zum *Mythos von Paris* die Frage nach der »Lesbarkeit« der Stadt gestellt und die Stadt mit jenen, vor allem Benjamin

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

und Heine, die die Stadt schon gelesen hatten, nun selber liest, indem er auf Zeichen und Bewusstsein der Stadt eingeht.[1] Und es ist nicht verwunderlich, dass gerade in einer solchen Stadt man, d.h. Roland Barthes, eine zeichentheoretische Konzeption entwickelt hat, die den Mythos lesbar macht: *Mythologies*.[2] Auch wenn Stierle Barthes' Mythos-Begriff nur kurz erwähnt, folgt er nicht dessen Zeichen- und auch nicht dessen Mythos-Begriff. Mit Édith Piaf mag noch einmal ein dritter Mythos-Begriff ins Spiel kommen, der zum einen komplexer ist als derjenige Barthes', weil er statt von einem Zwei-Ebenen-Modell (Mythos ist für Barthes der Umstand, wenn ein Signifikat auf höherer Ebene selbst zu einem neuen Signifikanten wird) eine Konstellation der Sterne voraussetzt, die eine anspruchsvolle Leseaufgabe darstellt; nur unter dieser Voraussetzung wird man die englische Formel von *reading the stars* angemessen lesen können, weil der Star als Medienphänomen wohl eher als *celebrity* zu bezeichnen wäre. Dieser andere Mythos-Begriff, der genau darauf beruht, ist zum anderen auch ganz anders gelagert als derjenige von Stierle, weil er weniger mit Zeichen und Bewusstsein zu tun hat, als vielmehr mit Erfahrung und Emotion.

Piaf im Mythos von Paris, Paris im Mythos von Piaf

Ein Blick auf Édith Piafs Biografie macht deutlich, dass alle Voraussetzungen dafür gegeben sind, dass Piaf sich in den Mythos Paris einfügt und ihn dadurch auch ihrerseits wiederum mit formt. Bei kaum einem ›star‹, und ein Star war sie nicht nur zu ihren Lebzeiten, gibt es eine so enge Verbindung zwischen ihrem Leben, ihrem Auftreten, ihrem Körper und ihrer Kunst einerseits und der Stadt andererseits. Sie wurde am 19. Dezember 1915 in Paris geboren. Die Konstellation ihrer Sterne lautete: Pariser Vorstadt (Belleville), Pariser Proletariat, Pariser Prekariat. Sie stammt aus einer Künstlerfamilie, obschon man kaum von Familie sprechen kann. Von der Mutter (einer Sängerin) früh verlassen, brachte der Vater (ein Zirkusartist, alkoholkrank und bisweilen gewalttätig) sie zu seiner eigenen Mutter, die ein Bordell leitete. Immerhin: auch eine Schule des Lebens. Und als ob die Vorbedingungen nicht schon schlecht genug gewesen wären, drohte das Kind auch noch zu erblinden. Aber sie erblindete nicht, sie begleitete den Vater bei seinen Vorführungen und sie nutzte dabei ein unglaubliches Geschenk, das sie mitbekommen hatte: ihre Stimme und ihre einzigartige Fähigkeit zu singen. Später schlug sie sich mit einer Freundin als Straßensängerin durch, immer am Rande des

1 Karlheinz Stierle, *Der Mythos von* Paris. *Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, München: Hanser 1993.

2 Roland Barthes, *Mythologies*, Paris: Seuil 1957.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sozialen Abstiegs in die Prostitution, bis sie im Alter von 15 Jahren von dem Kabarett-Leiter Louis Leplée regelrecht an einer Straßenecke, die sich heute noch lokalisieren lässt, entdeckt wurde. Ihre Stimme wurde geschult, sie trat vor zahlendem Publikum auf, und was damit begann, war eine einzigartige Weltkarriere.

Doch damit sind nur Vorbedingungen genannt. Sie hätte alles Mögliche singen können; aber sie sang ihre Lieder. Das war das Entscheidende, das noch dazu kommen musste. So wie die Stimme eine Sache des Körpers ist, so musste das gesungene Lied von ihr regelrecht verkörpert werden. Wovon hat sie gesungen? Theo Scherrer schreibt im Vorwort zur Piaf-Biografie von Joëlle Montserrat: »Aber liest man nur schon die Titel der gut 300 Piaf-Chansons (wovon die Piaf über 30 selbst geschrieben hat) […], so wird deutlich, wo ihre Qualität liegt: Sie umfassen das ganze Spektrum der *émotion populaire* zwischen den Extremen *amour* und *malheur* […]«.[3] Und das ist noch zu wenig gesagt. Tatsächlich singt sie von sich. Ihre Lieder sind autobiografisch, oder, besser gesagt: sie drücken sie selbst aus. Sie macht jedes Lied zu ihrem eigenen Lied, so dass es nicht wundert, dass ihre Lieder zu autobiografischen Chiffren werden. Bestimmte Lieder ragen dabei heraus, weil sie ihr regelrecht auf den Leib geschrieben wurden, allen voran das späte Lied von Charles Dumont und Michel Vocaire: *Non, je ne regrette rien*. Die Geschichte ist oft erzählt worden, so wie das ganze Leben der Piaf in den Biografien immer wieder entlang solcher Anekdoten und Geschichten erzählt worden ist. Auch der Film, der ihr Leben verfilmt, der durchaus bezaubernde Film La vie en rose (im Original: La Môme) (F/GB/CZ 2007) von Olivier Dahen mit Marion Cottilard in der Rolle der Piaf, folgt dieser Linie. Man sieht: Diese Verdichtung zu Geschichten und Anekdoten ist der Fermentierungsprozess, aus dem ein Mythos hervorgeht, auf dessen Basis man erst zu *reading the stars* übergehen kann.

Die Geschichte, die ich meine, geht so: Die beiden Herren, Komponist und Texter, schreiben für Édith Piaf dieses Lied, aber es wird schwierig, zu ihr, die schon schwer krank ist und viel Zeit im Bett verbringt, vorzustoßen, um ihr das Lied vorzustellen. Aufgrund einer Reihe von Irrtümern, die aus einer Pariser Boulevard-Komödie stammen könnten, schaffen es die beiden Herren doch, Einlass zu finden und ihr das Lied vorzustellen. Édith Piaf begreift augenblicklich, beim ersten Hören: Das ist *ihr* Lied, das ist ihre »Lebensbeichte«[4]. Das Potenzial dieses Liedes, zu ihrem eigenen Mythos beizutragen, muss sie sofort erkannt oder gespürt haben. Das Lied konnte so zur Signatur ihres Lebens werden. Ihr

3 Joëlle Montserrat, *Édith Piaf. »Non, je ne regrette rien«*, München: Panorama 1995, S. 7f.

4 Jens Rosteck, *Édith Piaf. Hymne an das Leben*, Berlin: List Verlag 2015, S. 372.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Körper war ruiniert, aber sie bereute nichts. Das ganze Lied blickt zurück, nur die letzten vier Zeilen blicken nach vorn und evozieren die Liebe als utopische Zukunft: »Car ma vie/Car mes joies/Aujourd'hui/Ça commence avec toi.«

Zu dem Körper der Sängerin und der Semantik (zu den Geschichten, zu den Bekenntnissen und Geständnissen, zu den Offenbarungen) ihrer Lieder musste ein Drittes hinzukommen, um ihren eigenen Mythos zusammenzuschweißen, und das ist Paris. Selbst, wenn Paris im Liedtext gar nicht auftaucht, reicht die Konstellation von Sängerin und Gesang schon aus, jenes dritte Moment zu ergänzen. »Noch heute assoziieren wir«, schreibt ihr – bislang einziger deutscher – Biograf Jens Rosteck, »mit Piafs Liedern, Meilensteine der Chansonkunst, die von ewigen Themen wie Liebe, Glück, Tod, Verlust und Trennungsschmerz handeln, Authentizität, denken wir unwillkürlich an Paris und Frankreich.«[5] Was Rosteck als Authentizität bezeichnet, ist nicht die autobiografisch verbürgte Faktenlage, sondern – gerade in die andere Richtung zielend – ihr Mythos, der sie in jenen Aggregationszustand versetzt, in dem sie mühelos im Mythos von Paris im 20. Jahrhundert integriert werden und aufgehen konnte. Oder umgekehrt gesagt: Ohne Paris kein Piaf-Mythos. Und ist man erst so weit gekommen, dann mag man den Satz auch umdrehen.

Chansons als Signaturen des Lebens und des Mythos

Non, je ne regrette rien ist nicht das einzige und nicht das erste Lied, das für sie eine solche Bedeutung annehmen konnte. Die Thematik hat sie schon früher besungen, und es gibt auch andere Lieder, die eine solche Funktion für sie und für den Mythos, den sie selbst intensiv befeuert hat, übernommen haben. Ein zweites Lied muss ich noch erwähnen. Dazu noch einmal – aus der unüberschaubaren Fülle von Piaf-Literatur – ein Blick auf jene beiden Biografien, die ich hier erwähnt habe. Doch allein diese beiden Bücher reichen aus, um diese Verkörperung des Lebens durch die Lieder zu verdeutlichen. Dass *Non, je ne regrette rien* zu einer solchen Signatur ihres Lebens geworden ist, dass sie sich in diesem Lied nicht nur widerspiegeln konnte, sondern dass sie dieses Lied, gerade auch in ihrem schon von der Krankheit gezeichnetem Körper, diese kleine zerbrechliche Person in dem einfachen schwarzen Kleid, so verkörpern konnte, das mag man daran ablesen, dass es Joëlle Montserrat zum Untertitel ihres Buches machen konnte. Aber warum auch nicht: Es bietet sich an, es drängt sich regelrecht auf. Gegenstand des Liedes und ebenso oder mehr noch die Art, wie sie es dann zum Jahresende 1960

5 Ebd., S. 12.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

im Olympia vorgetragen und später aufgenommen hat, das ist der Mythos von Piaf als Teil des Mythos von Paris im 20. Jahrhundert. Zu diesem Zeitpunkt hatte sie noch drei Jahre zu leben: Sie starb am 10. Oktober 1963.

Für eine Piaf-Biografie bietet es sich also an, ein solches Lied als Untertitel und als Leseanweisung zu nutzen, und es liefert beispielsweise auch Montserrat eine Hilfestellung, über den Mythos den Star Édith Piaf zu lesen: *reading the stars*. Aber natürlich kann dies nicht jeder Biograf machen, und Jens Rosteck, so mag man vermuten, war einfach zu spät dran. Er musste also ein anderes Lied wählen, um eine solche Signatur zu setzen. Darin besteht auch kein Problem, und vielleicht ist dieses Problem für den Biografen auch nie aufgetreten, weil es ja durchaus andere Lieder gab, die die Verkörperung durch die Sängerin noch intensiver zum Ausdruck brachten. Er griff auf die Formel »Hymne an das Leben« zurück, und spielt damit auf das Lied *Hymne à l'amour* an. Das Lied ist von Marguerite Monnot komponiert worden, 1950 hat es Édith Piaf erstmals vorgetragen, und es zählt zu den ganz großen Liedern im Repertoire von Édith Piaf. Auch hier fallen die entsprechenden Begriffe: Das Lied sei »Summe« und »Credo« und »Pathos in Reinkultur«.[6] Und es ist vielleicht noch am ehesten von all ihren Liedern als ein autobiografisches Dokument zu lesen, das Édith Piafs wohl schlimmsten Verlust zum Ausdruck bringt.

Liebes-Hymne und Totenklage

Édith Piaf hatte 1946 den Boxer Marcel Cerdan, geboren am 22. Juli 1916 in Algerien, kennengelernt, man war sich nicht unsympathisch, sie traf ihn ein Jahr später wieder und Ende 1947 kamen die beiden ein drittes Mal zusammen. Sie treffen sich zu einem Rendez-vous, zu einem Abendessen zu zweit, bei dem eigentlich noch eine dritte Person hätte anwesend sein sollen, die aber verhindert ist. Dadurch steht dem Beginn einer Liebesgeschichte fast nichts mehr im Wege. Marcel Cerdan ist ebenfalls ein Star, und so beginnt eine Liaison, auf die sich heute die Paparazzi genauso stürzen würden, wie sie es damals getan haben. Nun gut, Cerdan ist verheiratet und hat 2 Söhne, doch es zeichnet sich ab, dass, nachdem schon seine Frau mit Scheidung gedroht hat, er nun selbst an Scheidung denkt. Bemerkenswert ist, dass diese Liebesgeschichte zwischen Piaf und Cerdan nicht in Paris spielt, sondern in New York, wo Piaf ein Engagement hat. Doch auch Cerdan muss nach New York, und so ergibt sich die Gelegenheit, dass man sich für gewisse Zeiten in New York sieht und diese neue Liebe lebt.

6 Ebd., S. 255f.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Doch aufgrund der Verpflichtungen der beiden sind diese Zeiten begrenzt. Man muss sich um die gemeinsame Zeit sehr bemühen. Und dann kommt es zu einer Reihe von unglücklichen Zufällen. Ein Boxkampf von Cerdan muss verschoben werden, was die Zeitpläne durcheinanderbringt. Damit Piaf und Cerdan mehr Zeit in New York miteinander verbringen können, drängt Piaf Cerdan, der in jenem Moment gerade in Paris weilt und nicht gerne fliegt, doch das Flugzeug zu nehmen. Er nimmt es – und das Flugzeug stürzt ab. Es ist der 28. Oktober 1959. Am Abend soll Édith Piaf in New York auftreten. Am Nachmittag dieses Tages hat sie die Nachricht erhalten – und ist am Boden zerstört. Alle raten ihr vom Auftritt ab. Doch sie will auftreten, weil sie ein Lied – das zur Totenklage wird – vortragen will: *L'hymne à l'amour.* Sie trägt das Lied vor, doch danach haben sie alle Kräfte verlassen. Sie bricht zusammen, das Konzert muss abgebrochen werden.

Das Lied hat in dieser Situation »etwas gerade Unheimliches« (Rosteck), weil es genau die Situation antizipiert, die Édith Piaf am Abend des 28. Oktober 1959 durchleben muss. Selbst die Musiker ihres Orchesters weinen. Im Liedtext findet sich folgende Zeile: »Si un jour, la vie t'arrache à moi. Si tu meurs, que tu sois loin de moi. Peu m'importe si tu m'aimes. Car moi je mourrais aussi.« Wenn Du stirbst, auch wenn du weit von mir entfernt bist, sterbe ich auch. Es reicht nicht, die Zeilen, diese Lyrics zu lesen, man muss sie hören, man muss das große Orchester hören, man muss die gigantische Orchestrierung spüren (man spricht auch von pathetischer Überorchestrierung, ein Urteil, dem ich mich nie anschließen würde), und vor allem, man muss Piafs Stimme erleben, wenn sie das singt.

But through eternal night

Und damit sind wir wieder bei den olympischen Spielen in Paris 2024 angekommen – und damit beim Mythos von Piaf und beim Mythos von Paris und bei der Aufgabe: *reading the stars*. 1969 sangen Zager & Evans ihren Popsong *In the year 2525*. Die letzten Zeilen ihrer Geschichte von der Zukunft des Menschen lauten: »But through eternal night/The twinkling of starlight/So very far away/Maybe it's only yesterday.« Das muss man immer mit bedenken, wenn man die Sterne lesen will. Die Zeitverhältnisse sind nicht immer so ordinär, wie sie uns scheinen, darauf hat uns schon Martin Heidegger aufmerksam gemacht. Es muss uns also nicht wundern, dass Édith Piaf auch bei den olympischen Spielen 2024 anwesend war, wenn auch in einer markanten Spiegelsituation.

In Paris ließ man – aus Gründen der Nachhaltigkeit – zur Eröffnung der Spiele die Sportler und Sportlerinnen nicht in ein neu gebautes Stadion einmarschieren, wie dies noch in Peking der Fall gewesen war,

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sondern mit den berühmten Bateaux über die Seine schippern, was den großen Vorteil hatte, dass man all jene Bauten von Paris als Kulisse verwenden konnten, die sowohl zum Mythos von Paris als auch zu ihrem touristischen Bewusstsein gehören, also auch den Eiffelturm. Als Kulisse trug der Eiffelturm zwischen der ersten und zweiten Plattform die olympischen Ringe, nicht bunt, sondern wohl aus Gründen des eleganten Effekts, ganz in weiß. Doch nur Kulisse sollte der Eiffelturm nicht sein; er war auch Bühne. Bühne für ein gewaltiges Chanson, für einen unglaublichen Auftritt. Die *Hymne à l'amour* wurde gesungen – und zwar von Céline Dion. Eine Künstlerin, die, vielleicht als einzige auf der Welt zu unserer Zeit, in diese Konstellation der Sterne eintreten und Édith Piafs Lied präsentieren und Édith Piaf in dieser Konstellation repräsentieren, widerspiegeln konnte, allerdings in einer Spiegelung, die das Gespiegelte wiederholt *und* umkehrt. Auf der Bühne stand also nicht Édith Piaf, nicht die kleine Frau in dem schwarzen Kleid, sondern Céline Dion in einem weißen Kleid. Sie sang das Lied, das so eng mit dem Schicksal Piafs verbunden ist, und schaffte es, nun ihrerseits dieses Lied zu verkörpern, denn auch sie hatte ihren geliebten Menschen verloren: »Dieu réunit ceux qui s'aiment.« Gott vereinigt die Liebenden im Jenseits.

Nun könnte man abschließend die Frage stellen: Was sollte das alles? Warum – zur Eröffnung des weltgrößten Sportereignisses – ein Lied singen, das von der Unsterblichkeit der Liebe, der Liebe über den Tod hinaus handelt? Liebe und Sport – hier semantisch eine Brücke zu schlagen, ist nicht leicht, und wer es versucht, hat sich schon verlesen. Daher ist vielleicht die Frage nach dem Zusammenhang gerade die anspruchsvollste Aufgabe, wenn es darum geht: *reading the stars*.

Vielleicht muss man sich auch noch einmal die räumliche Konstellation vorstellen. Auf der ersten Plattform, in ca. 57 Metern Höhe, unter den riesigen olympischen Ringen, steht eine Frau im weißen, glitzernden Kleid neben einem Klavier, an dem ein Pianist sitzt, und singt ein Lied in schwarzer Nacht. Eine geradezu intime Konstellation aus einem Club, aber ins Gigantische vergrößert. Man wird sie kaum sehen können: Ist man zu nah, wird sie von der Plattform verdeckt, ist man zu fern, sieht man sie nicht mehr, man kann sie nur aus einem bestimmten Bereich sehen, genau von der Seite des Eiffelturms aus, auf der sie steht (in Richtung Palais de Chaillot), es sei denn, man verfolgt ihren Auftritt wie das ganze Spektakel durch die privilegierte Perspektive einer Kamera vor Ort. Doch sieht man sie vor Ort, so sieht man nur den hellen kleinen Fleck auf einem riesigen Stahlgerüst.

Die Frau, in die sich Édith Piaf verwandelt hat, hat sich selbst in einen Stern verwandelt. Eine Sternenkonstellation. Sie singt, und sie wird am Klavier begleitet, aber eben nicht nur vom Klavier, sondern von einem riesigen unsichtbaren Orchester, und singt, und ganz Paris kann sie hören. Paris wird zum Resonanzraum eines Liedes, das Piaf interpretiert

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

und Dion re-interpretiert hat. Dion wiederholt den Piaf-Mythos und entfaltet ihn: Die technischen Möglichkeiten, mit Bild und Ton umzugehen, vergrößern die Bühne in den Pariser Nachthimmel hinein, in dem nun der Eiffelturm und die nächtlich beleuchtete Topographie der Stadt selbst zu Elementen (zur Kulisse) werden können. Und das ist eine Eigenart dieses Mythos: Dion schafft damit einen neuen Mythos, doch da ein Mythos als Ebenen von Zeichen, grundsätzlich als Konstellation zu verstehen ist, kann ein neuer Mythos entstehen, indem er einen älteren überschreibt *und* wiederbelebt.

Dass diese Konstellation, Dion an der Stelle von Piaf, Dion auf dem Eiffelturm, möglich ist, liegt daher am Mythos von Paris. *Reading the stars* heißt im Falle von Piaf, auch im Auftritt von Dion Paris als Resonanzraum des Mythos von Édith Piaf lesen zu können. Dazu muss man eine Sternenkonstellation lesen können, die Konstellation jener Sterne, von Piaf zu Dion, die am weißen Kleid von Céline Dion funkeln und im Eiffelturm wieder aufgenommen werden.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Rabea Conrad

J.K. Rowling

Rising Star: ein ganzes Universum

Die Geschichte der Schriftstellerin Joanne K. Rowling aka Robert Galbraith liest sich zunächst als ein märchenhafter Aufstieg. In den frühen 2000ern wird der Überraschungserfolg ihrer *Harry Potter*-Reihe (der erste Band erscheint 1997, der siebte und letzte Band 2007) in das Erzählschema »Rags to Riches« gefasst: von der alleinerziehenden Sozialhilfeempfängerin zur millionenschweren Bestsellerautorin.[1] Die Überraschung besteht für die Feuilletons zu einem großen Teil darin, dass *die Jugend wieder liest*[2] – nachdem spätestens seit der Ankunft der Fernsehgeräte im Familienhaushalt die Klage über die Lesefaulheit und Illiteralität der Jugend den Diskurs beherrscht. Heute, 25 Jahre später, ist dieser kulturpessimistische Topos aktueller denn je, wenn auch – in Zeiten von Social Media und ChatGPT – unter veränderten Vorzeichen. So klagen im April 2025 unter dem Titelthema »Ein Land verlernt das Lesen« in *DIE ZEIT* fünf Professor:innen unterschiedlicher Fächer darüber, dass insbesondere das kritische ›Deep Reading‹ nicht mehr praktiziert werde,[3] während eine Deutschlehrerin und eine Bildungsforscherin der Jugend fehlende Leselust diagnostizieren.[4] Aus diesen Perspektiven auf das Thema ›Lesen‹ folgen dann zwei sehr unterschiedliche Lösungsvorschläge: Mit Blick auf die schulische Bildung wird mehr Spaß am Lesen und mehr Identifikation mit Romanfiguren gefordert, wohingegen die universitären Vertreterinnen »Brückenkurse fürs akademische Lesen« vorschlagen, die die Leseentwicklung der Studierenden dezidiert über *Harry-Potter*-Niveau heben sollen.[5]

J.K. Rowlings Jugendbuchreihe ist ein Symbol nicht nur der Leselust der Generation der Millenials, sondern auch der identifikatorischen Lektürehaltung überhaupt geworden – und das nicht zufällig. Die

1 Vgl. bspw. Birgit Weidinger, »Joanne K. Rowling. Erfolgsautorin und Erfinderin von Harry Potter«, *Süddeutsche Zeitung* 152/5.7.2000, S. 4.

2 Vgl. bspw. Monika Osberghaus (1999), »Ich hasste Bücher, bis ich Harry traf«, *FAZ* 264 /12.11.1999, S. 41.

3 Anant Agarwala/Martin Spiewak, »Ein Buch lesen? Ganz?!«, *DIE ZEIT* 18/30.4.2025, S. 29–30, hier S. 29f.

4 Martin Spiewak, »›Die Leselust wird nicht gefördert‹. Interview mit Petra Anders und Kerstin Hauke«, *DIE ZEIT* 18/30.4.2025, S. 31.

5 Im Artikel von Agarwala und Spiewak heißt es: »Vom Erstsemester bis zum Expertenleser […] kann es deutlich länger dauern, als es vom Erstklässler zum Harry-Potter-Leser braucht.«

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Harry-Potter-Reihe wird in den 2000ern zum paradigmatischen Beispiel für Autor:in-Fan-Interaktionen. Die Fans organisieren sich bereits früh über Foren, Blogs und Fansites, im April 2012 geht dann die Franchise-Seite *Pottermore* online. Rowling selbst ist bekannt dafür, der *Harry-Potter*-Fanfiction nicht nur aufgeschlossen gegenüberzustehen, sondern sich auch aktiv an ihr zu beteiligen:[6] Nach dem Erscheinen des letzten Bandes nimmt sie selbst an der multikulturellen Umdeutung des von ihr erschaffenen Universums teil und kommt damit den Wünschen nach identitätspolitischer Repräsentation ihrer Fans entgegen,[7] wodurch sie aktiv an dessen Politisierung mitwirkt.

Aber schon bevor Rowling die Autorität ihrer Autorschaft für die Autorisierung ›richtiger‹ Deutungen bspw. bezüglich der Sexualität ihrer Figuren nutzt,[8] erweist sich die *Harry-Potter*-Welt als besonders anschlussfähig für identifikatorische Lektüren queerer Fans. Das liegt wohl nicht zuletzt an ihrem Protagonisten, der als Außenseiter in der Zaubererwelt Freundschaft und Akzeptanz erfährt. So beschreibt die Youtuberin Coldmirror aka Kaddi (Kathrin Fricke), die mit ihren persiflierenden Synchronisationen der *Harry-Potter*-Filme zu einer der ersten Youtube-Stars Deutschlands wurde, ihre Faszination für Rowlings Universum gegenüber JETZT wie folgt:

> Die Reihe hat mir in einer düsteren Zeit ein Licht am Ende des Tunnels gezeigt und seitdem hat der Kosmos einen Platz in meinem Herzen. Er ist ein »Safe Space« geworden, in den ich mich geistig zurückziehen konnte.[9]

Es ist diese Begeisterung für eine fiktionale Welt, in der Außenseiter:innen zu Held:innen werden, die *Harry Potter* für queere Jugendliche besonders anschlussfähig macht. Doch das innige Verhältnis der Fancommunity zur Schöpferin dieses Universums endet im Sommer 2020 scheinbar abrupt: Einige Fansites wie *MuggleNet* löschen die Verlinkung auf die Website von Rowling, viele Fans boykottieren ihre Bücher und Filme. Wie kommt es zu diesem ›Fall from Grace‹?

6 Vgl. Adrian Daub, »›Your Fave is Problematic‹: Der Fall J.K. Rowling«, in: Annika Domainko et al. (Hg.), *Canceln. Ein notwendiger Streit*, München: Hanser 2023, S. 105–126, hier S. 111.

7 Vgl. ebd., S. 118f.

8 Kurz nach Erscheinen des siebten und letzten Bandes erklärt J.K. Rowling 2007 in der Carnegie Hall auf Nachfrage eines Fans, dass Dumbledore, der Schulleiter der Zaubererschule Hogwarts, schwul sei. itz/AP/Reuters, »Dumbledore ist schwul«, *Der Spiegel* 20.10.2007, https://www.spiegel.de/kultur/literatur/zauberer-outing-dumbledore-ist-schwul-a-512613.html (Zugriff: 30.01.2026).

9 Arabella Wintermayr, »›Ich genieße, wie ihr leidet, weil ihr kein Geld mit mir macht‹. Interview mit Coldmirror«, *JETZT.de* 11.11.2021, https://www.jetzt.de/digital/youtuberin-coldmirror-spricht-im-interview-ueber-ihren-werdegang-und-ihre-arbeit (Zugriff: 28.11.2025).

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Supernova: von Fantasy zum Phantasma

Im Dezember 2019 provoziert ein Twitter-Post Rowlings im Kontext der britischen Debatte um Transgeschlechtlichkeit insbesondere bei den Fans ihrer *Harry-Potter*-Reihe heftige Kritik, die sich zu einem Online-Shitstorm auswächst.[10] Der Fall wird schnell von einer globalen medialen Öffentlichkeit aufgegriffen und im Verlauf der Debatte als mustergültiges Beispiel der sogenannten ›Cancel Culture‹ identifiziert – und damit zum Sinnbild der Bedrohung von Aufklärung und Meinungsfreiheit erhoben.[11] Die Eskalation dieser Kontroverse lässt sich nicht zuletzt daran ablesen, dass Wladimir Putin kurz nach dem Angriff Russlands auf die Ukraine im Februar 2022 den Boykott von russischen Pro-Kreml-Künstler:innen mit dem Fall Rowling vergleicht und diesen als Beleg für eine faschistoide westliche ›Cancel Culture‹ anführt.[12] Ihrem Selbstverständnis als liberale Feministin entsprechend, wehrt sich J.K. Rowling entschieden gegen diese Vereinnahmung durch einen Autokraten.[13] Zugleich stilisiert sie sich selbst zum Opfer einer Hexenjagd[14] und hält an ihren transfeindlichen Aussagen fest; die Debatte hält bis heute an.

2024 setzt sich Judith Butler in *Who's Afraid of Gender?*[15] intensiv mit Rowlings Fall auseinander, den sie im Kontext der Kämpfe zwischen »gen-

10 Rowling postet am 19.12.2019 einen Tweet unter dem Hashtag #IStandWithMaya, eine Solidaritätserklärung mit Maya Fostater, die nach transphoben Tweets ihren Job verloren hatte; vgl. https://x.com/jk_rowling/status/1207646162813100033 (Zugriff: 14.11.2025). Weitere Tweets folgen Anfang Juni 2020. Eine genaue Rekonstruktion der Eskalation bis in die Gegenwart liefern Theara Coleman/Morrow Brendan, »A timeline of JK Rowling's anti-trans shift«, *The Week* 2025, https://theweek.com/feature/1020838/jk-rowlings-transphobia-controversy-a-complete-timeline (Zugriff: 14.11.2025).

11 Die Debatte verschärft sich mit einem offenen Brief gegen die ›Cancel Culture‹, erschienen am 7.7.2020 im *Harper's Magazine*, den auch J.K. Rowling unterschrieben hat: o. A., »A Letter on Justice and Open Debate«, *Harper's Magazine* 7.7.2020, https://harpers.org/a-letter-on-justice-and-open-debate/ (Zugriff: 14.11.2025).

12 Putin analogisiert den Fall Rowling mit nichts Geringerem als den nationalsozialistischen Bücherverbrennungen. Vgl. Pjotr Sauer, »Putin says west treating Russian culture like ›cancelled‹ JK Rowling«, *The Guardian* 25.03.2022, https://www.theguardian.com/world/2022/mar/25/putin-says-west-treating-russian-culture-like-cancelled-jk-rowling (Zugriff: 14.11.2025).

13 Rowling postet als Antwort auf Putins Aussage einen Tweet unter dem Hashtag #IStandWithUkraine, https://x.com/jk_rowling/status/1507364792834666511 (Zugriff: 14.11.2025).

14 Vgl. Rowlings Tweet vom 22.09.2020, https://x.com/jk_rowling/status/1308417985753870336 (Zugriff: 14.11.2025).

15 Judith Butler, *Who's Afraid of Gender?*, London: Penguin Books 2024.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

derkritischen« und transinklusiven Feminist:innen verortet. Zunächst interessiert sie sich jedoch für die reaktionäre »Anti-Gender-Bewegung«, die als Sammelbecken für unterschiedlichste konservative bis neo-faschistische Akteure dient. Vom Vatikan über Incels und die Manosphere bis hin zu Trump und Putin – sie alle teilen ein Feindbild: Gender.

> [G]ender is figured not only as a threat to children, national security, or heterosexual marriage and the normative family but also as a plot by elites to impose their cultural values on ›real people‹ […]. It is portrayed as a set of ideas that are in opposition to either science or religion, or both, or as a danger to civilization, a denial of nature, an attack on masculinity, or the effacement of the differences between the sexes.[16]

Unter Rückgriff auf Jean Laplanche beschreibt Butler diese diffuse Gender-Angst als psychosoziales Phantasma. Dabei skaliert Butler Laplanches psychoanalytische Theorie der kindlichen Urfantasie – als von Ängsten und Begehren strukturiertes syntaktisches Arrangement von bewusstem und unbewusstem Material – auf eine soziale Dimension:

> [T]he anti-gender movement is guided by an inflammatory syntax: that is, a way of ordering the world that absorbs and reproduces anxieties and fears about permeability, precarity, displacement, and replacement […]. In the process of reproducing the fear of destruction, the source of destruction is externalized as ›gender‹. Externalized as a unity, the term condenses a range of elements […]. It also displaces fears about forms of ecological and economic destruction onto a ready substitute[17].

Butler beschreibt hier eine kollektive Alptraumlogik der Verdichtung und Verschiebung. Obwohl das unter dem Namen ›Gender Studies‹ firmierende wissenschaftliche Feld von internen Kontroversen sowie divergierenden Theorien und Methoden geprägt ist, muss der geteilte Angsttraum der Anti-Gender-Bewegung – Butler spricht auch von einer kollektiven Psychose – ›Gender‹ als eine monolithische, dogmatische Ideologie imaginieren. Das wiederum ermöglicht es dieser Bewegung, sich selbst als ›ideologiekritisch‹ oder schlicht als unideologisch zu verstehen, für den gesunden Menschenverstand und eine ›faktenbasierte‹ Wissenschaft gleichermaßen streitend.

Aus dieser Perspektive lässt sich nun das Selbstlabel des ›gender*kritischen*‹ Feminismus, auf den sich auch J.K. Rowling beruft, auf seine Phantasmen befragen. Im Unterkapitel mit dem Titel »TERFs[18] and

16 Ebd., S. 4f.

17 Ebd., S. 13, meine Kursivierung, R.C.

18 Das Akronym »TERF« steht für »Trans-Exclusionary Radical Feminism«. Gegenüber der Selbstbezeichnung »Gender Critical Feminism« unterstreicht die – oft als Kampfbegriff geschmähte – Bezeichnung TERF die transfeindlichen Implikationen des »genderkritischen« Ansatzes. Vgl. zum Begriff »TERF« Butler, *Who's Afraid of Gender?*, S. 142.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

British Matters of Sex« setzt sich Butler ausführlich mit Rowling auseinander. Dazu unterzieht Butler insbesondere Rowlings auf ihrem Blog veröffentlichte Selbsterklärung »about Her Reasons for Speaking out on Sex and Gender Issues«[19] einem kritischen Close Reading.[20] Zuerst weist Butler Rowling nach, alles andere als genau im Umgang mit Statistiken, Argumenten und Begriffen zu sein. Rowling zitiert Studien ohne Beleg und ohne kritische Einordnung, sie gibt die Position der Gegenseite stark vereinfacht und verzerrt wieder, und sie impliziert sowohl mit ihrer Beschreibung von Transjugendlichen als auch mit dem Begriff »gender disphoria«, Transsexualität sei eine vorrübergehende bzw. heilbare »Störung«.[21]

Danach widmet sich Butler Rowlings autobiografischem Anlass für ihre ›genderkritische‹ Intervention, und hier wird es besonders spannend, weil schlaglichtartig beleuchtet wird, wie aus einer liberalen Fantasy-Autorin eine von rechten Phantasmen getriebene ›Feministin‹ wird. Rowling gibt sich in ihrem Essay als Überlebende häuslicher und sexueller Gewalt zu erkennen. Doch während Rowling daraus zunächst sogar eine Solidarität mit Transfrauen ableitet, insofern diese ebenfalls Opfer sexueller Gewalt durch Männer werden, interessiert sich Butler dafür, dass von dieser Solidarität nur ein paar Zeilen weiter nichts mehr übrig ist, wenn Rowling schreibt:

> So I want trans women to be safe. At the same time, I do not want to make natal girls and women less safe. When you throw open the doors of bathrooms and changing rooms to any man who believes or feels he's a woman […] then you open the door to any and all men who wish to come inside.[22]

Der Sprung ins Phantasma erfolgt »at the same time«: Eine falsche Opferrivalität (Frauenrechte vs. Transrechte) insinuierend, überblendet Rowling hier Transfrauen generell mit der angstbesetzten Figur des transsexuellen Sexualstraftäters und reduziert sie damit zugleich auf die Kategorie »Mann«.[23] Butler argumentiert in ihrer Lektüre, dass Rowlings Trauma sie offenbar dazu bringt, ihre Angst vor dem männlichen Täter über den Signifikanten »Penis« auf Transfrauen zu projizieren, die jedoch statistisch gesehen selbst besonders stark betroffen sind von misogyner Gewalt – und nur in seltenen Ausnahmefällen verantwortlich für diese. Butler

19 J.K. Rowling, »J.K. Rowling Writes about Her Reasons for Speaking out on Sex and Gender Issues«, *jkrowling.com* 20.06.2020, https://www.jkrowling.com/opinions/j-k-rowling-writes-about-her-reasons-for-speaking-out-on-sex-and-gender-issues/ (Zugriff: 14.11.2025).

20 Butler: *Who's Afraid of Gender?*, S. 134–169, insb. S. 161–168.

21 Vgl. ebd., S. 152f.

22 Rowling, »Her Reasons for Speaking Out«.

23 Vgl. ebd., S. 164.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

verweist darauf, dass auch solche traumatischen Assoziationen Akte der Verdichtung und Verschiebung sind,[24] wodurch deutlich wird, wie eng Rowlings vermeintlich ›kritische‹ Positionen dem psychosozialen Phantasma rechter Verschwörungsnarrative[25] verwandt sind.

Rowling unterstellt den sie attackierenden Twitter-User:innen und ihren Gegner:innen insgesamt, unter einem ideologischen Konformitätsdruck zu stehen,[26] um sich selbst als kritisch zu inszenieren. Tatsächlich ist Rowling online vielen Anfeindungen bis hin zu Bedrohungen ausgesetzt. Doch ihr ›kritisches Denken‹ versagt spätestens dann, wenn sie diese Social-Media-Dynamik unter dem Stichwort »trans activists« nicht nur mit transinklusivem Feminismus im Allgemeinen gleichsetzt, sondern diesen auch als monolithischen Block mit ungeheurer gesellschaftlicher Macht portraitiert, während sie sich selbst als Opfer sowie mutige Kämpferin für Wahrheit und Aufklärung stilisiert.[27] Voraussetzung für ihre eigene ›kritische‹ Haltung scheint für Rowling zu sein, dass sich nicht nur ihr Fantasy-Universum eindeutig in ›die Guten‹ und ›die Bösen‹ unterteilen lässt und dass sie beide Gruppen eindeutig auseinanderhalten kann. Damit einher geht die Annahme, dass die untreu gewordenen Fans sowohl ihre Tweets als auch ihr Werk ›falsch‹ interpretieren: Ihre transphoben Aussagen würden ›überinterpretiert‹ und der *Harry-Potter*-Reihe zu Unrecht ›tokenism‹ unterstellt. Doch gerade, weil J.K. Rowling immer wieder als Beispiel einer ›woken‹ ›Cancel Culture‹ herangezogen wird, lohnt sich die Frage: Wer ›cancelt‹ hier wen? Und wessen Lektüre ist ›die Richtige‹?

Read the Star, Cancel the Star? Über ›naive‹ und ›kritische‹ Lektüren

Im Januar 2021 widmet sich die US-amerikanische Youtuberin ContraPoints aka Natalie Wynn in einem eineinhalbstündigen Videoessay dem Fall Rowling.[28] Als Transfrau, die selbst Erfahrungen mit Shitstorms auf Twitter gemacht und sich mit dieser Form digitaler Gewalt aus ihrer

24 Butler schreibt: »Traumatic associations operate by way of proximity, likeness, echoes, displacements, and condensations. […] If I became convinced, that a trans person carries or represents my personal trauma, then I have accomplished a projection and displacement […].« Butler, *Who's Afraid of Gender?*, S. 167.

25 Vgl. ebd., S. 158.

26 Vgl. Rowling, »Her Reasons for Speaking Out«.

27 Vgl. ebd.

28 ContraPoints, »J.K. Rowling«, *Youtube.com* 26.01.2021, https://www.youtube.com/watch?v=7gDKbT_l2us (Zugriff: 14.11.2025). Das Transkript des Videos

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

eigenen Community kritisch auseinandergesetzt hat, versucht sie in einer differenzierten Auseinandersetzung mit der Eskalation rund um Rowling, dieser zugleich Empathie entgegenzubringen *und* ihre transphoben Tweets und Aussagen scharf zu kritisieren. Dabei trifft sie eine Unterscheidung, die auch in den heutigen Debatten um Cancel Culture hilfreich ist: »being canceled on Twitter may be a form of abuse, but it's not a form of oppression«[29]. Diese Unterscheidung zwischen Gewalt, die auf bestimmte Individuen zielt (wie Online-Mobbing), und strukturell-institutioneller Gewalt (wie die Verweigerung von Rechten auf Selbstbestimmung und medizinische Versorgung) trifft Wynn nicht, um gewaltsame Hassnachrichten aus der Online-Community gegenüber Rowling zu relativieren, im Gegenteil: Wiederholt verurteilt sie diese scharf. Auch zielt ihr Argument nicht auf eine verharmlosende Individualisierung des Problems. Es geht ihr vielmehr darum, den Shitstorm gegen Rowling vor dem Hintergrund eines Kampfes um gesellschaftliche Anerkennung[30] zu kontextualisieren und dabei die simple Erzählung von Täter und Opfer zu verkomplizieren:

> Sometimes victims are also abusers. Sometimes abusers have a history of victimization. Sometimes righteously angry people cross a line into abusive excess. And not all abuse comes from a position of power.[31]

Die Implikation ist: Nur, weil J.K. Rowling Opfer wurde, bedeutet das nicht, dass sie nicht selbst zur Täterin werden kann; und auch wenn die Erfahrung, online gecancelt zu werden, eine existentielle ist, die überwältigt und Angst macht, bedeutet das nicht, dass diejenigen, die sich daran

gibt es auf der Homepage von ContraPoints, https://www.contrapoints.com/transcripts/jk-rowling (Zugriff: 14.11.2025).

29 Ebd., 1:20:39–1:20:45.

30 Darauf, dass es beim Canceln nicht nur um Anerkennung, sondern um Aufmerksamkeitsökonomie geht, verweist Tanja Prokić in einem Aufsatz von 2022. Sie unterscheidet dabei das Canceln vom Shitstorm: »[a]nders als der Shitstorm […], der [sich] an einer destruktiven Steuerung von Sichtbarkeitsbedingungen versucht, ist das Canceln auf den kalkulierten Sichtbarkeitsentzug gerichtet«. Prokić kann mit dieser Unterscheidung zeigen, dass Canceln als politische Strategie scheitern muss, weil es nicht nur oft das Gegenteil von dem erreicht, was es möchte (der Skandal fördert die Aufmerksamkeit), sondern auch, weil es Realpolitik durch Aufmerksamkeitspolitik ersetzt und damit »jede Form von Kritik der ökonomischen Logik der Sichtbarkeitsordnung« unterwirft. Tanja Prokić, »Vom Window-Shopping zum digitalen Bewertungsregime. Der Invective Gaze im Gefüge des skopischen Kapitalismus«, in: dies./Elisabeth Heyne (Hg.), *Invective Gaze – Das digitale Bild und die Kultur der Beschämung*, Bielefeld: transcript 2022, S. 95–115; hier S. 110.

31 ContraPoints, »J.K. Rowling«, 1:21:39–1:21:44.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

beteiligen, aus einer gesellschaftlichen Machtposition heraus handeln[32] – wahrscheinlich sind sie vielmehr selbst in der ein oder anderen Form schon einmal Opfer von Gewalt geworden.

> Some time you should look at some of these Twitter accounts that are always raging against you […]. In between the raging, look at what they're doing. They're begging. Begging for money to pay for healthcare, begging for money to pay for housing. […] How powerful could »the trans agenda« really be?[33]

Aber Wynn interessiert sich nicht nur für die gefühlten und realen Machtverhältnisse in der Cancel-Debatte, sondern auch dafür, warum diese so emotional geführt wird. In diesem Zusammenhang verweist sie noch einmal darauf, dass Rowling berühmt dafür ist, ein Buch geschrieben zu haben über einen Jungen, »who lives in a closet«.[34] Das Identifikationspotenzial für Transjugendliche sei immens gewesen, was ihre Enttäuschung angesichts Rowlings transphoben Aussagen umso größer mache. Auch Adrian Daub unterstreicht in seiner Auseinandersetzung mit dem Phänomen ›Cancel Culture‹, dass die Rede vom ›Canceln‹ ursprünglich genau auf solche Kontexte bezogen sei, in denen stark emotional investierte Fans sich von ihren Idolen abwenden, in denen somit eine »persönliche Neubewertung eines äußerst engen parasozialen Verhältnisses« erfolge.[35] Die eskalative Dynamik des Cancelns beruht also auf einer sehr persönlichen Enttäuschung der Fans, einer emotionalen ›Desinvestition‹, die eine vorherige Investition notwendig voraussetzt.[36]

Diese ›intime‹[37] Dimension des Cancelns geht jedoch im Verlauf eines Abstraktions- und Dekontextualisierungsprozesses verloren und wird bald nicht zuletzt in der deutschsprachigen Öffentlichkeit verwendet, um zu verhandeln, wie viel politische Inkorrektheit ›man aushalten muss‹ oder ob dieses oder jenes ›noch gesagt werden darf‹.[38] Daub bemüht

32 Auch wenn sie damit an das politisch aufgeladene Kalkül einer Aufmerksamkeitsökonomie (s. Prokić, »Window Shopping«, wie FN 30) und damit durchaus an einen Machtdiskurs anschließen.

33 ContraPoints, »J.K. Rowling«, 1:23:58–1:24:34.

34 Ebd., 1:25:28–1:25:34.

35 Adrian Daub, »Your Fave is Problematic«, S. 190.

36 Vgl. ebd., S. 118.

37 Im Sinne von parasozialen ›presumed intimacies‹, wie Chris Rojek sie für starke Identifikationsverhältnisse von Fans zu medial vermittelten Anderen beschreibt. Vgl. Chris Rojek, *Presumed Intimacy. Parasocial Relationships in Media, Society and Celebrity Culture*, Cambridge: Polity 2016. Gerade die interaktive Dimension sozialer Medien, die auch J.K. Rowling nutzte, um den Kontakt zu ihren Fans zu pflegen, erzeugt eine gefühlte Nähe.

38 Vgl. Daub, »Your Fave is Problematic«, S. 189.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sich im Fall Rowling nun darum, den Kontext wieder herzustellen, um zu zeigen, dass das »landläufige Klischee von den Canceler:innen als an Kontext und Nuancen uninteressiertem Mob und den Verteidiger:innen (und Cancel-Culture-Warner:innen) als besonnene Aushalter:innen von Schattierungen und Nuancen«[39] falsch ist. Dazu zeigt er einerseits, dass die Kritikpunkte von Rowlings Fans gerade nicht von einer naiven oder allzu paranoiden[40] Lektürehaltung zeugen, sondern vielmehr auf ein »äußerst genaue[s] Verständnis«[41] des Kontextes ihrer Tweets einerseits und ihres Werks andererseits aufbauen, indem sie rückblickend darauf aufmerksam machen, dass schon »die Romane […] stark auf angeblich naturgegebene Tatsachen fixiert [waren] und […] aus diesen einigermaßen direkt moralische Parameter von Gut und Böse entwickelten«.[42] Auf der anderen Seite rekonstruiert Daub die Argumentation der Cancel-Warner:innen und zeigt, dass diese nur funktionieren kann, wenn man die Aussagen Rowlings zunächst dekontextualisiert – indem man behauptet, dass doch »nur x gesagt wurde«[43] – um sie dann im abstrakten Kontext der Cancel Culture und eines angeblich sich verengenden Meinungskorridors zu rekontextualisieren.[44] Diese Seite gibt sich kritisch, aber Daub verweist darauf, dass dieser Kritik nicht nur selbst eine Paranoia innewohnt,[45] sondern sie außerdem auch von einer Art »abstraktem Willen zur Naivität«[46] zeugt, indem die Gegenseite aufgefordert wird, doch bitte nicht allzu kritisch zu lesen. Am Schluss seines Aufsatzes beschreibt Daub diese Haltung auch als »sekundäre Naivität«, deren Haltung in der Überzeugung bestehe, »dass man […] gewisse Dinge nicht sehen sollte, [w]eil es sich eben ›nur‹ um Kinderliteratur handele, weil es […]

39 Ebd., S. 111.

40 Daub spricht von »paranoiden« Lesarten (S. 114) und verweist damit implizit auf Eve Kosofsky Segwicks, »Paranoid Reading and Reparative Reading, Or, You're So Paranoid, You Probably Think This Essay Is About You«, in: *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham/London: Duke University Press 2003, S. 123–151. Sedgwick versteht unter »paranoid reading« eine kritische Lesehaltung, die von einer Hermeneutik des Verdachts (Paul Ricœur) geleitet ist und einer Enthüllungslogik folgt. Sedgwick beschreibt eine affektive Struktur der Vigilanz und Antizipation und rekonstruiert, warum queere und kritische Theorie so eng mit paranoiden Lesarten verbunden sind. Gleichzeitig zeigt sie, dass auch andere, reparative Lesarten möglich sind und neben dem oder sogar im paranoiden Lesen bestehen können.

41 Daub, »Your Fave is Problematic«, S. 116.

42 Ebd., S. 120.

43 Ebd., S. 114.

44 Vgl. ebd., S. 113f.

45 Vgl. ebd., S. 114.

46 Ebd., S. 111.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nur eine nette Geschichte sei«.[47] Für die Fans stelle sich jedoch damit das Problem, ob und wie man das einmal Gesehene wieder »ungesehen machen« kann.[48]

In J.K. Rowling figurieren sich – wie Judith Butler und Adrian Daub gezeigt haben – gleich zwei Kulturkämpfe unserer Gegenwart: einerseits der um ›Gender‹ und alles, wofür dieser Signifikant im rechten Spektrum mittlerweile steht (›Wokeness‹, ›Ideologie‹ etc.); und andererseits die Debatte um die sogenannte ›Cancel Culture‹. Mit Blick auf letztere wird jedoch sichtbar, dass es sich eigentlich um ein und denselben Kulturkampf handelt, denn auch das ›Canceln‹ wird mit einer ›woken‹, ideologisch-autoritären Linken in Zusammenhang gebracht. Im Fall von J.K. Rowling und ihrer *Harry Potter*-Reihe wird diese Debatte anhand ›kritischer‹ bzw. ›naiver‹ Rezeptionsformen polemisch ausgetragen. Dabei zeigt Daub, dass im Streit um das ›richtige‹ Lesen das eine in das andere umschlagen kann. Gerade der ›naive‹, vermeintlich ›kindliche‹ Wunsch nach Identifikation kann, konsequent verfolgt, zu sehr genauen und kritischen Lektüren führen.[49] So bietet *Harry Potter* als ›Kinderliteratur‹ zunächst Raum für ›naive‹ Identifikation, dann aber auch für Kritik, sobald diese Identifikation einigen explizit verweigert und dadurch für alle verkompliziert wird: Die erwachsen gewordenen *Harry Potter*–Fans sehen sich vor das Problem des Übergangs von identifikatorischen zu kritischen Lesehaltungen gestellt. Umgekehrt kann die ›kritische‹ Haltung der Cancel-Warner:innen gegenüber der angeblichen Naivität enttäuschter identifikatorischer Lektüren selbst einer

47 Ebd., S. 125.

48 Vgl. ebd. Von diesem Dilemma zeugt auch die Aussage des *Harry-Potter*-Darstellers Daniel Radcliffe, der sich im Juni 2020 auf der Website der Organisation für LGBT-Suizidprävention *Trevor Project* klar von Rowling Writes about s transphoben Aussagen distanziert und zugleich betont: »[I]f you found anything in these stories that resonated with you and helped you at any time in your life — then that is between you and the book that you read, and it is sacred. And in my opinion nobody can touch that.« Daniel Radcliffe, »Daniel Radcliffe Responds to J.K. Rowling's Tweets on Gender Identity«, *The Trevor Project* 8.6.2020, https://www.thetrevorproject.org/blog/daniel-radcliffe-responds-to-j-k-rowlings-tweets-on-gender-identity/ (Zugriff: 14.11.2025).

49 Dennoch muss man gegenüber Daub kritisch einwenden, dass man in der Debatte ums Canceln zwischen öffentlicher Kritik am Werk oder an den transphoben Aussagen seiner Autorin und den Gewaltphantasien anonymer Online-User:innen, die ihr persönliches Trauma auf die parasoziale Beziehung mit dieser Autorin und ihrem Werk projizieren, differenzieren sollte – genauso wie man mit Butler zwischen J.K. Rowlings persönlicher Erfahrung mit sexualisierter Gewalt und dem von ihr bedienten Phantasma des transsexuellen Vergewaltigers unterscheiden sollte.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»hermeneutischen Nostalgie«[50] nach einer Zeit unproblematischer Autor:innenfiguren und naiv-begeisterter Lektüreerlebnisse entspringen und damit einem unkritischen, ahistorischen und dekontextualisierenden Verständnis von Literatur Vorschub leisten.

Statt also den identifikatorischen Leser:innen Naivität vorzuwerfen, könnten die selbsternannten ›kritischen‹ Leser:innen sich fragen, inwiefern auch und insbesondere die eigene Kritik einem ganz ›naiven‹ Wunsch nach Bestätigung und Erhalt des einen Kanons bzw. des eigenen Selbstbilds entspringen kann – oder gerade dessen Kränkung.[51] Die Annahme, dass jede Erzählung, egal wie simpel oder komplex sie ist oder zu sein vorgibt, ganz bestimmte Identifikationsangebote für unterschiedliche Ängste und Sehnsüchte bedient oder verweigert, könnte dann zu politisch feinfühligen Lektüren mit Blick auf zugrundeliegende Phantasmen befähigen – nicht nur von fiktionalen Werken, sondern auch von politischen Narrativen. Und dazu braucht es eine Reflexion auf die Gleichzeitigkeit von kritischen und identifikatorischen Lektürehaltungen.[52]

50 Daub, »Your Fave is Problematic«, S. 125.

51 Auf die Funktion des ›kritischen Lesens‹, das eigene intellektuelle Selbstbild zu stabilisieren, verweist im Anschluss an Sedgwick auch Rita Felski, *The Limits of Critique*, Chicago/London: University of Chicago Press 2015, vgl. bspw. S. 112 u. 148.

52 Mit Sedgwick ließe sich auch von paranoiden und reparativen Lektüren sprechen. Vgl. Sedgwick, »Paranoid Reading«, S. 150.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Simon Schleusener

George Santos

> What you have to understand about Santos is that he was great at this – stories. […] He was a world-class mimic and trickster, one of the twenty-first century great chameleons.[1]

Es mag zugegebenermaßen zunächst kontrafaktisch, vielleicht sogar bizarr anmuten, den US-amerikanischen Hochstapler und Kurzzeitpolitiker George Santos hier als *celebrity*, als »Star« unserer Gegenwart zu behandeln. Zur Erinnerung: Nachdem Santos im November 2022 im Bundesstaat New York für die Republikaner ins US-Repräsentantenhaus gewählt wurde, geriet er wegen Betrugsvorwürfen in den Fokus der Strafverfolgungsbehörden und wurde in insgesamt 23 Punkten angeklagt. Wie er vor Gericht einräumte, beging er im Zuge seiner Wahlkampfaktivitäten nicht nur vielfachen Finanzbetrug (*wire fraud*), sondern hatte auch wesentliche Teile seiner Biografie – darunter Angaben zu seiner Ausbildung, seiner Religionszugehörigkeit, seines familiären Hintergrunds und seiner Krankengeschichte – frei erfunden. Im Dezember 2023 wurde er per Mehrheitsbeschluss aus dem Repräsentantenhaus ausgeschlossen – eine durchaus historische Sanktion, die zum allerersten Mal einen Politiker der Republikanischen Partei traf.[2] Im April 2025 wurde er schließlich zu einer Haftstrafe von 7 Jahren und 3 Monaten verurteilt.[3]

Vordergründig betrachtet fällt es vor diesem Hintergrund umso schwerer, den skandalumwitterten und in öffentliche Ungnade gefallenen Santos als Celebrity-Figur einzustufen. In einem vielbeachteten YouTube-Interview mit der afroamerikanischen Komikerin Ziwe Fumudoh wird Santos jedoch dezidiert als »Icon«, d.h. als kulturelle Ikone der Gegenwart bezeichnet (»George Santos Is an Iconic Guest«).[4] Auch wenn diese

1 Mark Chiusano, *The Fabulist: The Lying, Hustling, Grifting, Stealing, and Very American Legend of George Santos*, New York: Avid Reader Press 2023, S. xix.

2 Mittlerweile ist er allerdings aus der Partei ausgetreten.

3 Vgl. Grace Ashford/Michael Gold, »George Santos's Closing Act: A Prison Sentence of More Than 7 Years«, *The New York Times* 25.04.2025, https://www.nytimes.com/2025/04/25/nyregion/george-santos-sentencing-prison.html (Zugriff: 24.02.2025).

4 Ziwe, »George Santos Is an Iconic Guest | Ziwe Interview«, *YouTube* 18.12.2023, https://www.youtube.com/watch?v=PjbkafIMdl8 (Zugriff: 24.02.2026).

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Titulierung nicht frei von parodistischen Motiven sein mag, so lenkt sie doch den Blick auf die Frage, wer oder was im Kontext der heutigen Populärkultur eigentlich als *star* oder *celebrity* firmiert: Wenn Santos – trotz seiner Skandale und seiner persönlichen Unbedeutsamkeit – hier im Kontext einer Analyse der zeitgenössischen Konstellation von Popularität und Berühmtheit behandelt wird, so weil er perfekt die aufmerksamkeitsökonomischen Erfordernisse des heutigen Plattformkapitalismus bespielt:[5] Als Mann ohne Eigenschaften des digitalen Zeitalters verkörpert er auf höchst anschauliche Weise die affektiven, medialen, ökonomischen sowie öffentlichkeits- und erfolgsspezifischen Konfigurationen und Bedingungen einer zunehmend nach rechts driftenden US-amerikanischen Populärkultur.

Auch wenn sich Santos mit Fug und Recht in der Traditionslinie sogenannter *con men* oder *con artists* (von *confidence* = Vertrauen) verorten lässt,[6] unterscheidet er sich von früheren Hochstaplerfiguren doch auf erhebliche Weise. Während *con men* geschickt und manipulativ das Vertrauen ihrer Mitmenschen ausnutzen, indem sie vorgeben, etwas zu sein, das sie nicht sind, fällt Santos' fabulatorische Hochstapelei auf einen kulturellen und politischen Boden, auf dem die Evidenz des Faktischen ohnehin weithin in Zweifel gezogen wird und überprüfbare Tatsachen vielfach durch mediale Aufmerksamkeit, Stimmungen und »gefühlte Wahrheiten« in den Schatten gestellt werden. Sein rechtspopulistisches Profil, gepaart mit identitätspolitischen Performanzen (Santos ist offen schwul und hat sich wahlweise als »jüdisch«, »halb-jüdisch«, »halachisch« oder »biracial« inszeniert), ist dabei symptomatisch für die spezifische Verschmelzung von Pop und Politik im Zeitalter des Trumpismus, in den USA und darüber hinaus.

Die Beschäftigung mit Santos lohnt sich allerdings nicht allein vor dem Hintergrund aktueller politischer Transformationen und Pathologien. Als mehr als ein bloßes Symptom hyperpolitischer Polarisierung stellt Santos vielmehr den Wandel eines ganzen medialen Regimes zur Schau. Anders gesagt: Santos steht auch für die Ablösung der TV-zentrierten Entertainmentkultur des 20. Jahrhunderts – welche noch die Möglichkeitsbedingung für den Aufstieg rechtspopulistischer Tycoons wie Trump oder Berlusconi bildete – durch eine digitale Plattformkultur, die sich vordergründig durch ihre Niedrigschwelligkeit auszeichnet und daher *con artists* sämtlicher Couleur (von Crypto-Bros und

5 Vgl. Nick Srnicek, *Platform Capitalism*, Cambridge, UK: Polity Press 2017.

6 Der Begriff geht ursprünglich auf den Trickbetrüger William Thompson zurück, der im New York der 1840er Jahre operierte und in lokalen Zeitungsartikeln als »confidence man« tituliert wurde. Es wird angenommen, dass sich auch Herman Melville, der die Con-Man-Figur mit seinem Roman *The Confidence-Man: His Masquerade* (1857) in die Literatur einführte, von dem Fall Thompson inspirieren ließ.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Wellnessgurus bis zum monetarisierten Verschwörungstheoretiker) neue Anreize und Möglichkeiten bietet. Dass Santos diese Möglichkeiten auf allzu naive Weise für sich nutzen wollte – und sich dabei als offenkundig schlechter Lügner erwies – stellt für die vorliegende Analyse indes keinen Mangel dar. Denn gerade durch seine dilettantische Unbedarftheit macht Santos die affektiven und subjektspezifischen Parameter der heutigen Aufmerksamkeits- und Celebritykultur auf exemplarische Weise anschaulich. Unabhängig von der Person Santos wirft die Beschäftigung mit seinem schnellen Aufstieg und Fall somit nicht nur ein interessantes Licht auf die Bedingungen von *stardom* in der Populärkultur der Gegenwart, sondern auch auf unterschiedliche Prozesse der Celebrifizierung und Selbstkommodifizierung, die für weite Bereiche der Gegenwartsgesellschaft – inklusive der Politik – bestimmend sind.

Affektpolitik der Aufmerksamkeit

Was der Fall Santos zudem deutlich macht, ist die Tatsache, dass Prominenz und popkulturelle Bekanntheit heute zunehmend weniger auf inhärenten Kompetenzen – auf Talent oder Können – beruhen, sondern sich als reine Form, als aufmerksamkeitsökonomischer Tauschprozess manifestieren. Zwar zählen Aspekte wie eine charismatische Ausstrahlung oder die Fähigkeit zu öffentlichkeitswirksamer Selbstdarstellung seit jeher zu den Tugenden und Grundbedingungen des modernen *stardom*.[7] Doch Santos ist mehr als bloß *con man* und *performer*, fällt also nicht nur in die Kategorie des »darstellenden Menschen« nach Richard Sennett;[8] vielmehr hat erst die zeitgenössische Plattformökonomie sowie

7 Wie Richard Dyer argumentiert, ist das gesamte Star-Phänomen unmittelbar mit den performativen Fähigkeiten schauspielernder Persönlichkeiten verknüpft, was auch die Herkunft der modernen Celebritykategorie aus dem Theater des 18. und 19. Jahrhunderts erklärt. Laut Dyer geht es hier jedoch nicht um die traditionelle Rolle des Schauspielers, glaubhaft einen anderen Charakter zu repräsentieren, sondern um die performative Konstruktion von Identität und die Rollenhaftigkeit des modernen Lebens an sich: »The star phenomenon orchestrates the whole set of problems inherent in the commonplace metaphor of life-as-theatre, role-playing, etc., and stars do this because they are known as performers, since what is interesting about them is not the character they have constructed (the traditional role of the actor) but rather the business of constructing/performing/being (depending on the particular star involved) a ›character‹.« Richard Dyer, *Stars*, London: British Film Institute 1998 [1979], S. 21.

8 Vgl. Richard Sennett, *Der darstellende Mensch: Kunst, Leben, Politik*, Berlin: Hanser 2024.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

die auf »Halbwahrheiten«[9] und einer post-faktischen Variante von »Hyperpolitik«[10] beruhende Hegemonie von Rechtspopulismus und Trumpismus einem Phänomen wie Santos, auch epistemisch, den Boden bereitet. In der Sprache der Postmoderne gesagt, verkörpert Santos das Simulakrum eines Simulakrums. Während der mediengeschulte Donald Trump, der das perfekte Beispiel für die Simulation eines Politikers abgibt, seinen politischen Aufstieg erst vollziehen konnte, nachdem er – vor allem durch seine Reality-Show *The Apprentice*[11] – popkulturelle Berühmtheit erlangte, hat Santos diesen Zwischenschritt einfach überspringen wollen: Gewissermaßen hat er nicht nur seine politische Kompetenz, sondern auch seinen Status als exzentrisches Popkulturphänomen fingiert. Anders als Trump, dem sich noch ein spezifischer (durch das Fernsehen und die vordigitalen Medien der Unterhaltungsindustrie des 20. Jahrhunderts geprägter) »Werdegang« attestieren lässt, unterliegt der Aufstieg und Fall von Santos den veränderten politischen und medialen Bedingungen im Zeitalter des Trumpismus und der Plattformökonomie.[12]

Wie im deutschsprachigen Raum erstmals Georg Franck diagnostiziert hat, fungiert die Kategorie der Aufmerksamkeit im digitalen Zeitalter zunehmend als allgemeine Währung. Franck schreibt:

> Hier wird der überwiegende Teil der frei verfügbaren, das heißt konsumierenden Aufmerksamkeit durch die Medien geschleust; hier kommt es zur Popularisierung, nämlich zur eigenen Serienproduktion der Prominenz. Hier beginnt sich nun auch abzuzeichnen, daß das aufmerksame Einkommen dabei ist, dem Geldeinkommen den Rang abzulaufen.[13]

Gerade diese Trennung von »Geldeinkommen« und »Aufmerksamkeitseinkommen« erweist sich aus heutiger Perspektive jedoch als irreführend. Denn im Zeitalter des partizipativen Internets lässt sich zwischen

9 Vgl. Nicola Gess, *Halbwahrheiten: Zur Manipulation von Wirklichkeit*, Berlin: Matthes & Seitz 2021.

10 Vgl. Anton Jäger, *Hyperpolitik: Extreme Politisierung ohne politische Folgen*, Berlin: Suhrkamp 2023.

11 Vgl. Simon Schleusener, »You're Fired! Retrotopian Desire and Right-Wing Class Politics«, in: Gabriele Dietze/Julia Roth (Hg.), *Right-Wing Populism and Gender: European Perspectives and Beyond*, Bielefeld: transcript 2020, S. 185–206.

12 Vergleichbar mit Trump ist in dieser Hinsicht auch Silvio Berlusconi, der erst in die Politik ging, nachdem er bereits eine erfolgreiche Karriere als Unternehmer absolviert und sich ein eigenes Medienimperium aufgebaut hatte.

13 Georg Franck, »Die Ökonomie der Aufmerksamkeit«, *Merkur* 534/535 (1993/47), S. 748–758, hier S. 755.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

»ökonomischem« und »expressivem Individualismus«, zwischen Anerkennungs- oder Aufmerksamkeitsstreben und Finanz- oder Geldorientierung kaum mehr scharf unterscheiden. Aufmerksamkeit bildet nicht nur die Grundlage für beinahe sämtliche Karrierewege (einschließlich der politischen), sondern im monetarisierten Plattformkontext drückt sich Aufmerksamkeit ganz direkt im Geldwert aus. Zeitdiagnostisch interessant ist nun vor allem, mit welchen narrativen Mitteln Santos die Aufmerksamkeit seines Publikums zu erlangen suchte. Hier nur eine kurze Auswahl:

– Santos behauptete, seine Mutter – eine brasilianische Hausangestellte – habe sich zum Zeitpunkt der 9/11-Terroranschläge in leitender Funktion bei einem großen Finanzunternehmen im Südturm des World Trade Centers aufgehalten; zwar habe sie den Anschlag überlebt, sei fortan jedoch gesundheitlich beeinträchtigt gewesen.
– Ferner seien seine Großeltern mütterlicherseits zum Katholizismus konvertierte jüdische Flüchtlinge gewesen, die vor dem Holocaust aus der Ukraine und dem von den Nazis besetzten Belgien flohen.
– Als bekannt wurde, dass Santos seine jüdische Identität erfunden hatte, erklärte er, er hätte keine offizielle jüdische Herkunft geltend machen wollen, sondern sich lediglich als »Jew-ish« (mit Bindestrich) bezeichnet. Wörtlich sagte er: »I believe we are all Jewish, at the end, because Jesus Christ is Jewish.«[14]
– Santos gab vor, eine Reihe von Krankheiten durchlitten zu haben; u.a. sei bei ihm ein Gehirntumor diagnostiziert worden, der durch eine Strahlentherapie behandelt worden sei.[15]
– Mehrfach behauptete er – erneut ohne Beweise vorzulegen –, Opfer bewaffneter Raubüberfälle geworden zu sein.
– Santos hat nachweislich sowohl über seine Schulzeit und Ausbildung als auch über sein Berufsleben gelogen. So behauptete er, dass er die Eliteschule Horace Mann in der Bronx besucht sowie einen Bachelorabschluss in »Finance and Economics« am Baruch College und einen Master an der NYU erworben habe. Später gab er zu, dass er niemals studiert hat.
– Ebenfalls gab er vor, er sei er am Baruch College ein erfolgreicher Volleyballspieler gewesen, habe sich wegen diverser Verletzungen jedoch beide Kniegelenke ersetzen lassen müssen (»That's how serious I took the game«). Unter anderem hätte sich seine Mannschaft gegen die Teams von Eliteuniversitäten wie Harvard und Yale

14 Chiusano, *The Fabulist,* S. 116.
15 Vgl. Josefa Velásquez, »George Santos claimed he had a brain tumor«, *Gothamist* 30.12.2022, https://gothamist.com/news/george-santos-claimed-he-had-a-brain-tumor (Zugriff: 24.02.2026).

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

durchgesetzt; zum fraglichen Zeitpunkt hatte Yale allerdings gar keine Volleyball-Männermannschaft.[16]

Die Liste ließe sich beliebig forstsetzen, etwa um angebliche Haustier-Charities, seine ausgedachte Vergangenheit als Musical-Produzent am Broadway sowie als Mitarbeiter von Goldman Sachs und der Citigroup – oder um die (von seinem Alias Anthony Devolder gestreute) Falschinformation, er wäre in der Disney Channel-Serie Hannah Montana (USA, 2006–2011) sowie in einem Film namens The Invasion an der Seite von Uma Thurman aufgetreten. Um besser zu verstehen, wie sich Santos faktenfreie Fabulationen unter aufmerksamkeitstheoretischen und affektpolitischen Gesichtspunkten einordnen lassen, macht es Sinn, zwischen unterschiedlichen Dimensionen zu unterscheiden, die zwar allesamt auf maximale Aufmerksamkeit abzielen, aber jeweils andere affektive Register ziehen und auf je spezifische Weise politisch codiert sind. Provisorisch ließen sich die folgenden sechs Kategorien unterscheiden:

1) Lebenslauf-Fälschung als Mittel zur Selbstaufwertung: Dies ist eine klassische Taktik zur Erlangung symbolischen Kapitals im Sinne Bourdieus. In mancher Hinsicht vergleichbar mit Fällen in Deutschland, wo sich prominente Politiker:innen regelmäßig einen Doktortitel erschlichen haben (siehe → zu Guttenberg, Giffey, Schavan), hat Santos seinen Lebenslauf aufgewertet, indem er Titel, Kompetenzen und berufliche oder sportliche Erfolge frei erfand. Basierend auf einer meritokratischen Narration von Leistungsbereitschaft und Erfolgsstreben geht es hier um die performative Vortäuschung von Status, Kompetenz und Glaubwürdigkeit.

2) Aufmerksamkeitsgewinn durch spektakuläre Anekdoten: Darüber hinaus erzeugen viele von Santos' Fabulationen Aufmerksamkeit durch ihren spektakulären und skurrilen Informationsgehalt. Reichweite, Resonanz und Sichtbarkeit wird hier durch Episoden erzielt, die höchst unwahrscheinlich sind (die 9/11-Erfahrung seiner Mutter) oder bizarr anmuten (etwa die Öffentlichmachung von Skincare-Routinen, Botox-Anwendungen und Schönheits-OPs). Durch boulevardeske Selbstinszenierungen, das kalkulierte Teilen intimer oder trivialer Details sowie das Triggern skandalisierender (= aufmerksamkeitssteigender) Reaktionen soll die mediale Oberfläche besetzt werden, wozu gezielt die narrativen Muster von Prominenz imitiert werden. Beispielhaft hierfür ist auch die vorgetäuschte Nähe zu *celebrities* – etwa die Behauptung, er sei mit Bethenny Frankel (bekannt aus The Real Housewives of New York

16 Vgl. Ashley Fetters Maloy, »In search of George Santos's illustrious college volleyball career«, *The Washington Post* 26.01.2023, https://www.washingtonpost.com/lifestyle/2023/01/26/george-santos-volleyball-baruch-college/ (Zugriff: 24.02.2025).

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

City) befreundet,[17] oder die erfundene Episode des gemeinsamen Filmauftritts mit Uma Thurman.

3) Selbstviktimisierung und Empathie-Marketing: Die von Santos erfundene 9/11-Anekdote seiner Mutter hat jedoch noch eine andere Funktion als die Erzeugung von Aufmerksamkeit im Modus des Spektakulären. Denn die Episode reiht sich ein in eine Kette von Fabulationen, die gezieltes Empathie-Marketing und eine Strategie der Selbstviktimisierung betreiben. Santos hat sich selbst oder seine Familie wiederholt als Opfer (wahlweise von Raubüberfällen und Krankheiten, Judenverfolgung oder Terroranschlägen) inszeniert, um hierdurch Empathie, Mitgefühl und Anteilnahme einzukassieren. Auch hier geht es wieder um den Aufbau parasozialer Beziehungen zu seinem Publikum, doch ist die Form der Emotionalisierung eine spezifische. Es geht diesmal nicht um Status, sondern um die medialisierte Herstellung von Nähe durch die Performance von Verletzlichkeit und emotionaler Authentizität[18] – eine Strategie, der umso mehr ein affektökonomisches Kalkül zugrunde liegt, als die heutige Mediengesellschaft von einer Intimisierung der Öffentlichkeit,[19] von »sticky affects«[20] und Trauma-Narrativen[21] geprägt ist.

4) Identitätspolitische Performanzen: Die Strategie der Selbstviktimisierung hat bei Santos zudem eine dezidiert identitätspolitische Komponente. Deutlich wird dies insbesondere am Beispiel der angeblich jüdischen Identität seiner Großeltern. Während Santos mittels dieser Lüge einerseits kalkuliert haben mag, emotional zu profitieren, indem er seine Familiengeschichte in die jüdische Vertreibungsgeschichte einschreibt, lässt sich andererseits auch eine deutlich handfestere Interessenlage diagnostizieren. Denn in dem New Yorker Wahlkreis, in dem Santos für das US-Repräsentantenhaus kandidierte, befindet sich u.a. der Bezirk Nassau County, in dem Menschen jüdischen Glaubens ca. 17% der Bevölkerung ausmachen. Hinzu kommt, dass jüdische Wähler:innen in den USA zwar mehrheitlich demokratisch wählen, zugleich aber Anknüpfungspunkte zu den pro-israelischen Positionen der Republikaner bestehen. Santos hat sich diese Übercodierung zweifellos zu Nutze machen wollen, insofern seine Selbstinszenierung als jüdisch, halbjüdisch oder schlichtweg »Jew-ish« (»irgendwie jüdisch«) auf die politische Vereinnahmung

17 Chiusano, *The Fabulist*, S. 208.

18 Vgl. Chris Rojek, *Presumed Intimacy: Parasocial Interaction in Media, Society and Celebrity Culture*, Cambridge: Polity Press 2015.

19 Vgl. Eva Illouz, *Oprah Winfrey and the Glamour of Misery: An Essay on Popular Culture*, New York: Columbia University Press 2003.

20 Vgl. Sara Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2004.

21 Vgl. Parul Sehgal, »The Case Against the Trauma Plot«, *The New Yorker* 27.12.2021, www.newyorker.com/magazine/2022/01/03/the-case-against-the-trauma-plot (Zugriff: 24.02.2026).

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

und Affizierung eines nicht unrelevanten Teils seiner Wählerschaft zielte. Hinzu kommt, dass Santos' Zurschaustellung einer »komplexen« Identität (offen schwuler MAGA-Republikaner mit jüdisch-lateinamerikanischen Wurzeln) nicht nur Aufmerksamkeit auf sich zog, sondern auch dazu beitrug, seine rechtspopulistischen Positionen gegenüber einer zu weiten Teilen liberalen Wählerschaft bedarfsweise zu invisibilisieren.[22] Santos' besondere Begabung – seine fabulatorische Kreativität und seine chamäleonhafte Fähigkeit zur Einfühlung in das jeweilige Publikum – haben ihm fraglos dabei geholfen, einen Wahlbezirk zu gewinnen, der als Hochburg der Demokraten galt. Bedingung hierfür war jedoch nicht nur seine charismatische Aura als moderner *con artist*, sondern auch ein politischer Kontext, in dem Fragen der Identität eine zunehmend signifikante Rolle spielen.

5) Selbstmythologisierung und narrativer Patriotismus: Die bereits erwähnten affektpolitischen Strategien zur Erzeugung von medialer Aufmerksamkeit ließen sich noch um einen – gerade für die USA relevanten – Aspekt erweitern. Denn wenn Santos berichtet, seine Mutter hätte sich zum Zeitpunkt des 9/11-Terroranschlags im World Trade Center aufgehalten, dann wird hier auch eine selbstmythologisierende Erzählung gesponnen, bei der die Geschichte der eigenen Familie mit der Geschichte der Nation patriotisch verwoben wird. Zwar wird dieser zivilreligiöse, selbstnarrative Patriotismus bei Santos auf nahezu cartoonhafte Weise zum Ausdruck gebracht, doch lässt sich zugleich argumentieren, dass er

22 Gerade die Rolle von Santos' sexueller Identität ist in diesem Zusammenhang aufschlussreich. Denn seine offen ausgelebte Homosexualität hinderte ihn nicht daran, sich zugleich dezidiert transfeindlich zu äußern, den homophoben Rechtsnationalisten und ehemaligen Präsidenten Brasiliens Jair Bolsonaro zu unterstützen (vgl. Chiusano, *The Fabulist*, S. 43–44) oder sich gegen zentrale Anliegen der LGBTQ-Community (Adoptionsrecht, Antidiskriminierungsgesetze, etc.) zu positionieren. Die politische Inszenierung schwuler Identität – u.a. ließ er sich 2019 auf einer Pro-Trump-Rally mit einem »Gays-for-Trump«-Schild ablichten – entpuppt sich somit vor allem als strategisch-opportunes Mittel zur Erschließung neuer Wählergruppen. Vgl. Marc Pitzke, »Santos' Verbannung aus US-Kongress. Ende einer amerikanischen Farce«, *Spiegel* 02.12.2023, https://www.spiegel.de/ausland/george-santos-aus-kongress-ausgeschlossen-ende-einer-amerikanischen-farce-a-51fc3986-079b-450b-a731-399e38206686 (Zugriff: 24.02.2025). Vor dem Hintergrund seiner anhaltenden trans- und islamfeindlichen Aussagen verweist diese rechtspopulistische Aneignung von Elementen einer tendenziell linksliberalen Identitätspolitik – ähnlich wie bei anderen Figuren aus dem rechtskonservativen oder Alt-Right-Spektrum (Douglas Murray, Milo Yiannopoulos) – zudem auf »homonationalistische« sowie »homonormative« Narrative. Vgl. Jasbir K. Puar, *Terrorist Assemblages: Homonationalism in Queer Times*, Durham, NC: Duke University Press 2007.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

damit lediglich eine auch unter Mainstream-Politikern beliebte Strategie der Mythologisierung der eigenen Lebensgeschichte imitiert. So hat etwa Obama seinen »mixed-race background« zur Metapher für die (unvollendete) Überwindung amerikanischer Rassentrennung stilisiert; John McCain hat aus seiner Gefangenschaft während des Vietnamkriegs politisch Kapital geschlagen, indem Aspekte wie Loyalität und Opferbereitschaft seine Glaubwürdigkeit stärkten; und Joe Biden ist durch seine persönliche Verlustgeschichte (der Tod seiner ersten Frau und Tochter bei einem Autounfall) zur moralischen Autorität avanciert, die Resilienz, Durchhaltevermögen, und Empathiefähigkeit auch der Nation verkörpert. Santos' selbstmythologisierende Lügengeschichten knüpfen an derlei narrative Konventionen an und »hyperrealisieren« sie gewissermaßen. Wenn er etwa behauptet, er sei vermutlich einer der ersten Menschen gewesen, die sich in den USA mit Covid infizierten,[23] dann erinnert dies unfreiwillig an Forrest Gump: bei allen wesentlichen Ereignissen der jüngeren US-amerikanischen Geschichte ist Santos an vorderster Front dabei gewesen. Dieser hyperbolische und hyperperformative Stil war zunächst durchaus erfolgreich, da Santos perfekt die affektive Überbietungslogik der Plattformökonomie bespielte und diese mit den narrativen Konventionen politisch-patriotischer Selbsterzählung verband. Zugleich waren seine Fabulationen jedoch so plakativ und übersteigert, dass sie letztlich zur Implosion seiner Glaubwürdigkeit führten.

6) Ironie und Ambiguität als Mittel zur Selbstimmunisierung: Bei aller Naivität und Blindheit gegenüber den Risiken seiner postfaktischen Selbstinszenierungspraxis wusste Santos durchaus auch Strategien zu entwickeln, um sich gegen Entlarvungsversuche und Fact-Checks zu immunisieren. So bediente sich Santos gezielt ironischer Brechungen und semantischer Vagheit, um seine nachweislich falschen Behauptungen gegen eindeutige Widerlegung abzusichern. Derlei rhetorische Strategien erzeugen eine Zone taktischer Mehrdeutigkeit, in der das Gesagte zwar politisch wirksam, letztlich aber unverbindlich bleibt. Bestes Beispiel hierfür ist Santos' Umgang mit der Widerlegung seiner jüdischen Identität: durch die Erwiderung, er hätte sich nicht als »Jewish«, sondern lediglich als »Jew-ish« bezeichnet, entwaffnet er den mit klassischen Wahr/Falsch-Kategorien operierenden Kontrahenten, indem er sich faktenbasierter Wahrheitssuche auf quasi postmoderne Weise entzieht. Der kalkulierte Einsatz von Ironie und Ambiguität wirkt jedoch nicht nur selbstimmunisierend und entwaffnend; zugleich erzeugt er abermals mediale Aufmerksamkeit, da er dem Archiv von Santos' Kuriositäten eine weitere Volte hinzufügt. Was folgt, sind neuerliche Debatten, Klarstellungsversuche, Belustigung und Empörung, wodurch erneuter Sichtbarkeitsgewinn erzielt wird.

23 Chiusano, *The Fabulist,* S. 124.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Symptom vs. Symbol

Betrachtet man die hier zusammengestellten Aspekte seiner fabulatorischen Selbstinszenierungspraxis in Summe, dann fällt Santos zweifelsfrei in die Kategorie des *con man* oder *con artist*, der manipulativ und aus zwielichtigen Motiven das Vertrauen anderer ausnutzt. Für Nicola Gess, die das Phänomen am Beispiel des ehemaligen *Spiegel*-Journalisten Claas Relotius analysiert hat, bildet der *con man* (zu Deutsch: Hochstapler) »die Subjektform der Halbwahrheit«.[24] Wie Gess argumentiert, blieb Relotius' journalistische Hochstapelei zunächst unerkannt, da seine gefälschten Artikel die Bedürfnisse und Erwartungen seiner Leserinnen und Leser erfüllten:

> Halbwahrheiten […] bieten den Rezipientinnen und Rezipienten Geschichten, die sie in ihren Voreinstellungen oder Grundstimmungen bestätigen und die ihnen darum glaubwürdig erscheinen – glaubwürdiger häufig als korrekte Berichte, deren unliebsame Tatsachen das eigene Weltbild ins Wanken bringen. Relotius' Artikel, obwohl eigentlich der Augenzeugenschaft verpflichtet, lösen diesen Anspruch ein. Sie liefern Neues, Drama und Rührung und bestätigen zugleich die Erwartungshaltung des Publikums.[25]

Obwohl manches an diesem Befund auch auf Santos zutrifft, scheint bei letzterem noch etwas anderes im Spiel zu sein: *Erstens* handelt es sich bei vielen der Erzählungen von Santos, anders als bei den Reportagen von Relotius, weniger um *Halb*wahrheiten als um vollständige *Un*wahrheiten, d.h. um reine Märchengeschichten, die auf keinerlei tatsächlichem Erleben beruhen. *Zweitens* scheint es Santos mitunter weniger um die Glaubwürdigkeit seiner Geschichten als um besonders spektakuläre Erzählungen gegangen zu sein, die gerade aufgrund ihrer relativen Unwahrscheinlichkeit einen hohen Informationswert besitzen und folglich besonders viel Aufmerksamkeit erzeugen.[26] Und *drittens* ist die affektpolitische

24 Gess, *Halbwahrheiten*, S. 53.

25 Ebd., S. 59.

26 Erklärungsbedürftig bleibt dennoch, wie Santos mit seinen Lügengeschichten zunächst durchkommen konnte. Ein Teil der Antwort liegt sicher darin, dass er das ohnehin verbreitete Misstrauen konservativer und populistisch orientierter Wählergruppen gegenüber Mainstream-Medien und Eliten gezielt zu instrumentalisieren wusste. Da viele dieser Wähler:innen journalistische Recherchen oder Faktenchecks pauschal dem liberalen Establishment zurechneten, konnte Santos Zweifel an seiner Biografie als politische Angriffe gegen »einen der ihren« umdeuten. Erst im Kontext dieser postfaktischen Erosion epistemischer Vertrauensstrukturen konnten seine auf maximale Aufmerksamkeit abzielenden Fabulationen anfangs folgenlos bleiben.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Dimension seiner narrativen Praxis weniger auf das Trostbedürfnis der gesellschaftlichen Mitte ausgerichtet,[27] sondern unterliegt den spezifischen Bedingungen der politischen Polarisierung, die kennzeichnend für die amerikanischen *culture wars* der letzten Jahrzehnte ist.[28]

Auch wenn Gess anschaulich macht, dass die Sozialfigur des Hochstaplers etwa in der Weimarer Republik eine hervorstechende Relevanz hatte, entfaltet sie als *con man* oder *con artist* im US-amerikanischen Kontext zudem noch eine eigene Dynamik: *Con artists* nämlich stehen in einem komplexen Verhältnis zu den mythologischen Grundlagen der amerikanischen Demokratie. Der Mythos des amerikanischen Traums – das meritokratische Versprechen, im »Land der unbegrenzten Möglichkeiten« könne jeder »vom Tellerwäscher zum Millionär« aufsteigen – findet freilich seine Grenze in den sozioökonomischen Realitäten des statistisch ungleichsten Landes unter den westlichen Industrienationen.[29] Je stärker legale Aufstiegsmöglichkeiten aber blockiert sind, umso mehr erscheint der Griff zu unlauteren Mitteln als mögliche (und reizvolle) Alternative. Der *con artist* folgt in vielerlei Hinsicht dem individualistischen Skript, das Motivationstrainer und Ratgeberliteraten seit Benjamin Franklin und Dale Carnegie dem amerikanischen *self-made man*[30] an die Hand gegeben haben, doch agiert er in einer Grauzone der Täuschung, des Betrugs und der kalkulierten Lüge. Gerade diese Grenzüberschreitung erklärt die anhaltenden Faszination der Figur in der US-amerikanischen Populärkultur, bei der sich Bewunderung für unternehmerische Kühnheit mit einer populistischen Sympathie für die »Robin Hood«-Mentalität des Betrügers mischt – sofern sich dessen Täuschung vorrangig gegen finanzstarke Eliten oder die Banken (Scheckkartenbetrug, etc.) richtet. Prominente Beispiele hierfür finden sich zuhauf: Von real existierenden Schwindlern wie Frank Abagnale Jr., der durch Steven Spielbergs Catch Me If You Can (USA 2002) popkulturelle Berühmtheit erlangte, bis hin zu fiktiven Hochstaplerfiguren wie dem von Patricia Highsmith entworfenen Tom Ripley wimmelt es in der amerikanischen Unterhaltungsindustrie von charismatischen *con artists* mit globaler Außenwirkung.

27 Gess, *Halbwahrheiten*, S. 60.

28 Vgl. James Davison Hunter, *Culture Wars: The Struggle to Define America*, New York: Basic Books 1991; Angela Nagle, *Kill All Normies: Online Culture Wars from 4chan and Tumblr to Trump and the Alt-Right*, Winchester, UK: Zero Books 2017.

29 Ein guter Indikator hierfür ist der sog. »Gini-Koeffizient«, der für Einkommen und Vermögen unter allen westlichen Industrienationen bei den USA am höchsten ist. Vgl. etwa die Daten der *World Inequality Database* (By Country: USA), https://wid.world/country/usa/ (Zugriff: 24.02.2026).

30 Vgl. John G. Cawelti, *Apostles of the Self-Made Man: Changing Concepts of Success in America*, Chicago: University of Chicago Press 1965.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Doch fungieren *con men* nicht nur als erfolgsversprechendes Figurenmaterial für massenkompatible Film- und Fernsehunterhaltung; sie bieten sich zudem für eine kulturwissenschaftliche Zeit- und Gesellschaftsdiagnostik an, da sie durch ihre perfekte Mimikry des dominanten Habitus einer jeweiligen sozialen Konstellation (und der dazugehörigen Affektstruktur) die sich ändernden Formen und Bedingungen gesellschaftlicher Subjektivierung anschaulich machen. In diesem Sinne ist die Figur des Hauptmanns von Köpenick ebenso lehrreich, um die kulturelle Verfasstheit der preußischen Disziplinargesellschaft des frühen 20. Jahrhunderts zu verstehen, wie es Frank Abagnales Maskerade als *Pan Am*-Pilot ist, um die hegemonialen Erfolgskriterien und Subjektansprüche in der US-amerikanischen Nachkriegs- und Konsumgesellschaft zu erfassen. Als hochgradig symptomatisch für herrschende Ordnungs-, Repräsentations- und Affektstrukturen erweisen sich mithin auch zeitgenössische *con artists* wie George Santos, Elizabeth Holmes oder Anna Sorokin, die nicht nur eine (geschlechtliche) Diversifizierung der Hochstaplerfigur zum Ausdruck bringen, sondern auch Einblicke in neue Formen spätkapitalistischer Medialisierung und die entsprechenden Verwertungslogiken gewähren.[31] Zentral ist hier insbesondere die Einbindung sozialer Medien, die affektive Manipulation von Aufmerksamkeit, der Aufbau einer *public persona* mit Celebrity-Potenzial sowie – gleichzeitig – die glaubhafte Verkörperung von Nahbarkeit und Authentizität.[32] Vor allem bei Santos tritt zusätzlich noch der politische Kontext der Neuen Rechten in den Vordergrund, der sich auf doppelte Weise mit der medialen Logik der Plattformökonomie verschränkt: einerseits durch das disruptive, aufmerksamkeitsmaximierende Potenzial rechtspopulistischer oder neofaschistischer *hot takes*; und andererseits durch die strategische Erzeugung epistemischer Unsicherheit mittels rechter Verschwörungstheorien, *fake news* sowie KI-generierter Memes und Bilder.[33]

Trotz aller individuellen Maßlosigkeit und Exzentrik stellt Santos somit mehr als einen kuriosen Einzelfall dar; vielmehr lässt er sich als *symptomatisch* für die Verschränkung von Plattformlogik, Aufmerksamkeitsökonomie und Trumpismus im 21. Jahrhundert begreifen. Doch was genau ist damit gemeint? Im Anschluss an die psychoanalytische

31 Die Lebensgeschichten der Hochstaplerinnen Anna Sorokin und Elizabeth Holmes sind bereits zum Gegenstand erfolgreicher Populärkulturformate geworden. Vgl. insbesondere die Miniserien Inventing Anna (Netflix 2022) und The Dropout (Hulu/Disney+ 2022).

32 Zentral ist hier der Begriff der »gefühlten Nähe«. Vgl. Tanja Prokić/Kerstin Schankweiler, »Gefühlte Nähe – Zur Mediengeschichte von Testimonial Images«, *21: Inquiries into Art, History, and the Visual* 4 (2023/3), DOI: https://doi.org/10.11588/xxi.2023.3.99103, S. 465–488.

33 Vgl. Roland Meyer, »Die Ästhetik des digitalen Faschismus: KI und die globale Rechte«, *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* 27.04.2024.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Unterscheidung von Symbol und Symptom soll das Symptomatische hier nicht als eindeutig dechiffrierbares Zeichen gefasst werden, sondern im Sinne einer Manifestation von Widersprüchen und Paradoxien, von Unbearbeitetem und Verdrängtem.[34] Dass diese Struktur an Santos sichtbar wird, lässt sich nicht allein auf die zahlreichen politisch-ideologischen Widersprüche reduzieren, von denen der neurechte Populismus – im Spannungsfeld von neoliberaler Disruption und retrotopischer Nostalgie, Elitenkritik und Selbstunterwerfung, Freiheits- und Führerkult, Autoritarismus und Libertarismus – ohnehin geprägt ist.[35] Mehr noch verweist das Phänomen Santos auf die strukturellen Bruchlinien einer Gegenwart, die auf mehrfache Weise von der Aushöhlung der Glücksversprechen der Demokratie, von wachsender Ungleichheit, neofeudalen Tendenzen sowie der Erosion von Stabilitäts- und Sicherheitsgefühlen gekennzeichnet ist. Seine Lügengeschichten sind folglich nicht nur Ausdruck individueller Täuschung, sondern auch Symptom gesellschaftlicher Inkommensurabilität – ein Zusammenhang, den seine Hochstapelei paradoxerweise zugleich verdeckt und sichtbar macht.

Nicht zuletzt aufgrund der anhaltenden politischen Polarisierung und der Sichtbarkeitslogik der Plattformökonomie spricht vieles dafür, dass Santos' Karriere trotz seiner Verurteilung zu einer Haftstrafe von 87 Monaten noch nicht zu Ende ist. Nach seinem Ausschluss aus dem Repräsentantenhaus blieb Santos in den sozialen Medien präsent, produzierte Cameo-Videos und betrieb den Apple-Podcast *Pants on Fire*. Weniger als drei Monate nach Haftantritt im Juli 2025 verfügte Trump die Umwandlung der gegen Santos verhängten Freiheitsstrafe, was er auf Truth Social folgendermaßen begründete: »George has been in solitary confinement for long stretches of time and, by all accounts, has been horribly mistreated. Therefore, I just signed a Commutation, releasing George Santos from prison, IMMEDIATELY. Good luck George, have a great life!«[36]

In dem bereits erwähnten Ziwe-Interview – gedreht zwischen Santos' Anklage und seiner späteren Verurteilung – fragt die Komikerin provokant: »What could we do to get you to go away?« Santos kontert ebenso

34 Georges Didi-Huberman hat den Gedanken wie folgt auf den Punkt gebracht: »the symptom is a symbol that has become incomprehensible, endowed as it is with the powers of the *wirksamen unbewußten Phantasie* (›unconscious fantasy at work‹): plastically intensified, capable of ›contradictory simultaneity‹, of displacement, and therefore, of dissimulation.« Georges Didi-Huberman, »Dialektik des Monstrums: Aby Warburg and the Symptom Paradigm«, *Art History* 24 (2001/5), S. 621–645, hier S. 640.

35 Vgl. Carolin Amlinger/Oliver Nachtwey, *Gekränkte Freiheit: Aspekte des libertären Autoritarismus*, Berlin: Suhrkamp 2022.

36 Vgl. Donald J. Trump, »Truth Social«, 17.10. 2025 (6:04 pm), archiviert auf *Trump's Truth*, https://trumpstruth.org/statuses/33342 (Zugriff: 24.02.2025).

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

schlagfertig wie medienbewusst und entwaffnend: »Stop inviting me to your gigs.« An gleicher Stelle kündigt er zudem eine Fortsetzung seiner politischen Karriere an. Über die Mitglieder des Repräsentantenhauses, die für seinen Ausschluss gestimmt haben, sagt er: »I'm 35. They're all in their fifties. I'll outlive them. Each and last one of them.«

Es klingt wie eine Drohung.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Elena Beregow

Britney Spears

Am 30. Oktober 2024 hat Britney Spears vergessen, die Kommentarfunktion bei Instagram zu deaktivieren. Der Post ähnelt unzähligen vorherigen: Britney in ihrem Haus. Sie trägt schwarze Spitzenunterwäsche, Choker und hohe Stiefel. Sie tanzt lasziv, dreht sich, verlagert das Gewicht von links nach rechts. Sie macht propellerartige Bewegungen mit ihren Armen, fährt sich durch die Haare, fixiert die Kamera eindringlich, lächelt. Sie gibt sich selbst einen Klaps auf den Po, zuppelt an ihrem Höschen, so dass ihr Tattoo in der Leistengegend sichtbar wird. Nach 40 Minuten hat der Post 4.278 Kommentare.

Beim eiligen Sichten und Screenshotten der Kommentare (Britney wird sie vermutlich in wenigen Augenblicken löschen) wird ein Tableau erkennbar, das die Blickregime des Publikums auf den weiblichen Popstarkörper und die Paradoxien von Verletzlichkeit und Ermächtigung freilegt. Das Reading von Britney, so möchte ich in diesem Text zeigen, ist einem voyeuristischen Blick verhaftet, von dem sich auch die soziologische Beobachterin nur schwer lösen kann. Er tritt wahlweise im Modus des Paternalismus, der Paranoia oder des Pastoralen auf. Zu diesem Blick lädt Britney mit ihrer Performance zunächst ein, lässt ihn dann aber ins Leere laufen, indem sie ihn mit einer Trollingstrategie der Löschung und Unlesbarmachung kurzerhand durchkreuzt.

Aber zunächst zurück zum Post, unter dem die Kommentare tatsächlich nach Stunden wieder verschwunden waren. Gelegentlich fanden sich hier affirmative Worte wie »CUTIE«, »We miss you, the world needs the princess of pop« oder »U r my everything«. Der Übergang zu gutgemeinten Ratschlägen ist allerdings fließend: »Please, Britney! Don't do that! People are making jokes about you. Don't give reasons to them.« Hier ist wiederum der Weg nicht weit zu psychologischen Diagnosen: »It's heartbreaking to see an iconic artist like Britney Spears seemingly lost in a maze of darkness. Her videos reflect a haunting loneliness, and her gaze appears distant, as if carrying the weight of deep pain.« Ursache und Symptom werden von einem anderen User zielsicher identifiziert: »It's like she's trying to oversexualize herself because it's the only confidence she feels.«

Der Großteil der Kommentierenden aber versucht nicht einmal, Herablassung in therapeutische Sprache zu verpacken: »I'm sorry, but this gives me second hand embarrassment«, »Cringe af«, »Aren't you tired of this ridiculous thing?«, »They destroyed her«, »She sure likes them low rise panties«. Es ist auffällig, dass viele der Kommentare sich nicht

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

an diejenige richten, die den Post abgesetzt hat, sondern über sie als Objekt in der dritten Person schreiben. Dies ist einerseits medienspezifisch – die Kommentare sind auch für das Publikum der Mitlesenden verfasst –, aber zugleich auch symptomatisch für eine jahrzehntelange kollektive Gewohnheit paternalistischen Sprechens über Britney Spears. Einige wünschen sich gar die Vormundschaft ihres Vaters zurück, unter der sie 13 Jahre lang stand: »The blame is on Free Britney movement !!!« oder »All those that were saying her dad was using her, how do you feel now? This is why he had the Conservatorship in place, to protect her from herself, this is so sad to see and embarrassing to her children and family.«

Dieser paternalistische Blick ist hier in seiner direktesten Form auf die patriarchale Figur in der Familienkonstellation bezogen: Britneys Vater Jamie Spears. Von 2008 bis 2021 war er rechtlich Britneys Vormund und nutzte medizinische Diagnosen sowie die Waffe der Hospitalisierung, um Britneys Vermögen, ihren Alltag und ihre Lebensentscheidungen bis in jedes kleinste Detail zu kontrollieren. Er diktierte und überwachte ihre Aufenthaltsorte, ihre Ernährung, ihre Medikation, ihre Reproduktionsfähigkeit, Sporteinheiten, erstellte aberwitzig getaktete Stundenpläne, die einzuhalten waren. Sie durfte nicht Auto fahren, kein Geld abheben und nicht über ihr eigenes Vermögen verfügen. Die Frau, der mit Verweis auf psychische und mentale Instabilität Entscheidungen über ihr eigenes Leben abgesprochen wurden, hielt der Vater zur pausenlosen Arbeit an – etwa zur *Piece of Me Tour* 2018 sowie zur gleichnamigen Konzert-Residency in Las Vegas zwischen 2013 und 2017, wo sie allein 248 Shows absolvierte. Gegen ihren Willen wurde sie immer wieder in psychiatrische Einrichtungen und willkürlich in Entzugskliniken eingewiesen, monatelang von ihren Kindern getrennt. Vor den Augen der Weltöffentlichkeit wurde einer der erfolgreichsten Popstars der Welt so auf groteske Weise entrechtet, gefügig gehalten und ökonomisch ausgebeutet. Ihr Vater hat sich selbst monatlich eine große Summe auszahlen lassen und so im Verlauf der Vormundschaft etwa 2,4 Millionen Dollar verdient.

Die Kommentare, die die Sinnhaftigkeit, ja Notwendigkeit dieser direkten, buchstäblichen Form der patriarchalen Gewalt behaupten, zeigen, dass es sich nicht einfach um eine persönliche Form des Machtmissbrauchs durch den Vater handelt. Vielmehr haben wir es mit einem kollektiven disziplinierenden Blick zu tun, der die vermeintlich verrückte, volatile Frau ahndet. Einmal in seinem Visier, muss sie vor sich selbst geschützt werden, im Interesse ihrer eigenen Würde, aber vor allem auch der ihrer männlichen Familienangehörigen (was sollen die Söhne über ihre Mutter denken?). Die Fabrikation von Scham und Beschämung ist hier durch einen verallgemeinerten familiären Blick konfiguriert. Aus der Falle des Paternalismus kommen selbst die Stimmen nicht heraus, die Britney vor Angriffen in Schutz nehmen: »idk why you ppl are acting like she's sitting there flinging poo or something. she's literally just

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

feeling herself. You ppl are the weird ones«. Oder: »And this is why she keeps her comments closed. Like shut tf up already. Let her rock, and do what she wants«. Es hat eine gewisse Ironie, dass Britney Spears, einer der größten Stars der Popgeschichte, mit einer Mischung aus Mitleid und Arroganz besehen wird, wenn Leute schreiben »Leave her alone«, als ginge es um ein Grundschulkind.

›Tacky terror‹

Die Videos, die Britney postet, erzeugen ein Unbehagen. Obwohl es sich um auf den ersten Blick fröhliche Tanzvideos und harmlose Modenschauen im Wohnzimmer handelt, hat die Zuschauerin das Gefühl, dass etwas nicht in Ordnung ist. Die Clips lösen ein Gefühl der Beklemmung aus, wirken manisch und getrieben. Erzeugt wirkt dieser Effekt gerade auch durch das Prinzip der seriellen Wiederholung. Es sind immer wieder die gleichen Choreografien, Posen und Gesten: Britney dreht sich, Britney verlagert die Hüfte von links nach rechts und zurück, Britney zuppelt an ihrer Hose, Britney wirft ihre Haare in die Luft. Es sind immer wieder ähnliche Outfits: Knappe Bikinis, bunte Kleider, Low-Rise-Hosen. Es ist meist der gleiche Hintergrundausschnitt in ihrem Haus. Das ganze Setting wirkt unvorteilhaft ausgeleuchtet und gefilmt; gerade auch im Kontrast zu den professionellen Videos und Hochglanzshootings, an die sich die Augen des Publikums so lange gewöhnt haben. Angesichts einer Social-Media-Ästhetik, die auf Imperfektion, Nahbarkeit und Authentizität setzt, die das Ungeschminkte und ›Ungefilterte‹ hochhält, könnte man denken, dass dieser Auftritt Britneys sich perfekt in jene Sehgewohnheiten einfügen würde. Auch modisch wäre ihr Stil nicht nur an das Y2K-Revival der letzten Jahre anschlussfähig, Britney ist sogar eine seiner zentralen Referenzfiguren. Nicht zuletzt wurde die volatile, vulnerable und chaotische Girlfigur durch die Brat-Ästhetik von CharliXCX, Sabrina Carpenter und Chappell Roan popkulturell gegenwärtig so stark nobilitiert wie nie. Sie alle stehen auf den Schultern der Wegbereiterin Britney Spears.

Aber diese Anschlüsse funktionieren beim Betrachten von Britneys Instagram-Account nicht. Seine Ästhetik fällt aus allem heraus, was man sonst sieht. Er gehorcht nicht den Regeln des Perfekt-Unperfekten, des No-Make-Up-Make-Up-Looks, des Kuratiert-Chaotischen. Er wirkt so ›raw‹ und ungehalten, dass es weh tut. Obwohl die Grenze zwischen cool und ›stillos‹, quirky und peinlich im Kontext der Y2K-Welle erfolgreich aufgeweicht worden ist, werden Britneys Modeentscheidungen meist klar auf der Seite des ›Hässlichen‹ und ›Geschmacklosen‹ verortet. Schon 2006 war sie zusammen mit → Paris Hilton auf Platz 1 der »Worst-Dressed«-Liste des Modekritikers Mr. Blackwell gelandet, mit der Begründung: »When it comes to couture chaos, this tacky terror

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

should take a bow – looks like an over-the-hill Lolita. From the princess of pop to the ultimate fashion flop.« Britney selbst hat dieses Urteil übernommen und schreibt in ihrem 2023 erschienenen Memoir *The Woman In Me*: »I didn't know how to present myself on any level. I was a bad dresser – hell, I'm still a bad dresser, and I'll admit that.«[1]

Dieser ›schlechte Geschmack‹ setzt sich auf dem Account in allerhand Bildern von kleinen Dingen aus dem Kitsch-Kosmos fort: KI-generierte Babykatzen, die auf einer Fingerkuppe sitzen, historische Schwarz-Weiß-Fotos von Kleinkindern mit Puppen, Hello Kitty, Barbiefüße in High Heels mit Perlen und rosa Rüschen, Miniatur-Teetassen, Miniatur-Koffer. Rosa ist die dominierende Farbe. »B Tiny« ist der Name von Britneys neuer Schmucklinie; das Logo eine Rose, die sich neben endlosen Variationen auf dem Profil auch auf dem Hardcover des Memoirs findet. Es ist ein ästhetisch kohärentes Panorama der Verniedlichung und Verkleinerung, der Zartheit und Zerbrechlichkeit, das uns hier begegnet und das durch die Kombination mit körnigen Nacktbildern und unruhigen DIY-Tanzvideos eine eigentümliche Morbidität entfaltet.

Paranoide Blickregime

Um das Unbehagen zu verstehen, das dieses Profil auslöst, müssen wir uns noch einmal der Phase der Vormundschaft zuwenden. Die Free-Britney-Bewegung war angetreten, um Britney aus ihrer Gefangenschaft zu befreien. Als in der Zeit des Lockdowns verstärkt Tanzvideos im Stil der heutigen Posts auf dem Account aufgetaucht waren, mehrten sich die Spekulationen und die Sorge um ihr Wohlergehen; etwa nachdem sie in einem Video erklärt, wie sie aus Versehen ihr Fitnessstudio niedergebrannt hat. Handelte es sich hier vielleicht um eine geheime Botschaft? Hier formierte sich der paranoide Blick einer Hermeneutik des Verdachts. Mit großem Eifer wurden die Videos als Hilfeschreie decodiert. Sherlock-geschult versuchten Fans und Unterstützer:innen, Geheimcodes zu etablieren, indem sie Britney in den Kommentaren etwa aufforderten, Gelb zu tragen, wenn sie Hilfe brauche. Ob durch Zufall oder Absicht – Britney ging darauf ein und kam einigen der Aufforderungen nach. Diese verschwörerische Kommunikation hat ein enges Band zwischen ihr und ihren Fürsprecher:innen gestiftet. Sie hat aber auch einen unnachgiebigen Blick des Generalverdachts befördert, in dessen Sog jede Geste als potenziell auffälliger Hinweis gedeutet wurde. Britney zu lesen bzw. richtig zu lesen, wurde hier zur kollektiven Aufgabe, mit der ihre Rettung auf dem Spiel stand.

1 Britney Spears, *The Woman In Me*, New York u.a.: Gallery Books 2023, S. 94.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Anders als sonst im Netzkulturen üblich, wurden die Fans zu Agent:innen in einer wichtigen Mission. Mehr noch: Sie wurden zu öffentlichkeitswirksamen Anwält:innen Britneys, sammelten in einer Online-Petition 300.000 Unterschriften, skandalisierten ihre Situation auf Demonstrationen und Kundgebungen. Die Nähe und Intimität, die so entstand, erzeugte ein Vertrauen zwischen Britney und ihren Fans; das Gefühl, sich zu kennen. 2021, als die Vormundschaft beendet wurde, war die Freude riesig. Die Fans und Unterstützer:innen feierten euphorisch vor dem Gerichtsgebäude in L.A., warfen Konfetti, tanzten zu Britneys Song »Stronger« aus dem Jahr 2000 und sangen mit: »Now it's nothing but my way, my loneliness ain't killing me no more.«

Spätestens jetzt wurde Britney zur offiziellen Ikone des Popfeminismus. Was 2008 sensationalistisch als »meltdown« inszeniert worden war und den Auslöser der Vormundschaft markierte, galt nun als Rebellion gegen die misogynen Strukturen in der Popindustrie, das Abrasieren ihrer Haare als feministischer Akt der Selbstermächtigung. Mit dem Ende der Fremdbestimmung schien die Frage der Lesbarkeit vorerst geklärt und alles schien wieder in Ordnung.

Aber der paranoide Modus des hermeneutischen Dauerverdachts hat sich so verfestigt, dass die Aufdeckungsmaschine wie von selbst weiterläuft. Regelmäßig taucht die Frage auf, ob Britney die aktuellen Videos wirklich freiwillig postet. Wer filmt sie eigentlich, wer steht hinter der Kamera? »Don't you guys notice some recent changes in her face?«, fragt jemand in den Kommentaren. Teils erinnert dieser Entlarvungsblick an jenen der Papparazzi, vor denen man Britney in Schutz nehmen wollte. Dieser ›besorgte‹ Blick wird hier selbst in seiner Übergriffigkeit offenbar. Dass er sich so hartnäckig hält, liegt sicher daran, dass er sich schon lange vor der Vormundschaft formiert hat. Genau genommen bohrt er sich durch die Figur Britney, seit sie als Kinderstar die Bühne betreten hat.

Selbst meine kindlichen Erinnerungen an sie sind untrennbar mit ihm verknüpft. Meine Verehrung Britneys wurde nicht nur geduldet, sondern freundlich unterstützt, zu meinem elften Geburtstag erhielt ich von meinen Eltern ein Konzertticket für die »Oops!... I Did It Again«-World Tour. Am Donnerstag, den 19. Oktober 2000 um 20:00 Uhr ist es soweit, ich fahre mit meinem Vater in die Westfalenhallen Dortmund. Britney selbst ist zu diesem Zeitpunkt 18 Jahre alt. Mein Blick auf sie ist direkt und ungehindert möglich, denn wir sind früh da und stehen weit vorne, das ganze Konzert über sitze ich erhöht auf den Schultern meines Vaters. Ich sehe Britney buchstäblich von seiner Warte aus, er sieht sie durch meine Augen.

Es dauert aber nicht lange, bis erste besorgte Kommentare folgen, spätestens als 2001 das verschwitzte Video zu »I'm a Slave 4 U« auf MTV läuft. Die Blicke sind entgeistert, alarmiert. Hier nimmt der pastorale Blick der Sorge Kontur an. Britney habe sich verändert. Was, wenn diese Frau zum Vorbild der Tochter wird? Ist das angemessen? Stimmen aus der

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Presse verschwimmen in meiner Erinnerung mit didaktischen Aussagen Erziehungsberechtigter. Diffuse Gefühle der Schuld mischen sich in den kindlich bewundernden Fan-Blick. Britney selbst schildet im Memoir, dass sie gerade im Vergleich zu Justin Timberlake, ihrem damaligen Freund, von der Presse anders behandelt wurde: »Everyone kept making strange comments about my breasts, wanting to know whether or not I'd had plastic surgery«.[2] Unvergessen ist die Unbarmherzigkeit, mit der Diane Sawyer 2003 auf ABC die damals 21-jährige Britney einer Inquisition unterzog, die sie bis heute in ihren Träumen verfolgt. In nicht endenden Fragen zu intimen Details würdigt ihre Interviewpartnern sie herab, beschämt sie, beschuldigt sie mit tendenziösen Fragen aller möglichen Dinge, bringt sie schließlich zum Weinen. Zur Trennung von Justin Timberlake fragt sie: »You did something that caused him so much pain. So much suffering. What did you do?« In ihrem Buch bezeichnet Britney dieses Interview als »breaking point«, als »completely humiliating«, die Fragen als »100 percent embarrassing«. Weiter: »I was too vulnerable then, too sensitive, to do this type of interview. I didn't want to share anything private with the world.« In dieser schwer erträglichen Aufnahme wird deutlich, wie die Obsession mit Unschuld und Jungfräulichkeit bereits eine aggressive Form der Sexualisierung darstellt. Misogyne Bloßstellung tritt hier im Gestus der Aufklärung und des christlichen Jugendschutzes auf. Diese Responsibilisierung eines 18-jährigen Popstars – dessen Imagebildung nicht zuletzt dem Extraktionsgefüge des Labels entspringt – führt vor, wie ökonomische Verdinglichung sich konsequent in eine moralische und politische fortsetzt.

Britney, die Fragen wie diese bereits als Teenager erstaunlich scharfsinnig mit dem Verweis darauf quittiert hat, dass es sich um eine Performance handelt und dass sie sich entgegen den Erwartungen, die an sie gestellt wurden, nie als Vorbild in Stellung gebracht hat, schreibt im Memoir rückblickend etwas ratlos: »I was never quite sure what all these critics thought I was supposed to be doing – a Bob Dylan impression? I was a teenage girl from the South. I signed my name with a heart. I liked looking cute. Why did everyone treat me, even when I was a teenager, like I was *dangerous*?«[3] Nicht zuletzt durch die kollektive Lektüre des Memoirs – allein in den USA wurden 2 Millionen Exemplare verkauft – sind Ausschnitte aus dem erwähnten ABC-Interview auf TikTok viral gegangen. Als Figur der frauenfeindlichen Celebrity-Kultur der 2000er wird Sawyer nun, exakt zwanzig Jahre nach dem Interview, »gecancelt«, d.h. hier: zur Entschuldigung aufgefordert.[4]

2 Spears, *The Woman In Me*, S. 58.
3 Ebd., S. 61.
4 Billie Schwab Dunn, »Diane Sawyer is Getting Canceled«, 28.11.2023, https://www.newsweek.com/diane-sawyer-getting-canceled-1847451 (Zugriff: 24.02.2026).

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Troll-Hermeneutik

Bemerkenswert ist, wie durch das buchstäbliche Reading des Memoirs ein neues Reading Britneys angestoßen wurde. Re-Reading heißt hier: Ihre gesamte Musik wird neu gehört, Lyrics werden neu gelesen, auch ganz alte Videos neu betrachtet, Auftritte und Touren in neuem Licht gesehen (etwa Auftritte, die sie als Bedingung durchführen musste, um ihre Kinder zu sehen).

Betrachten wir etwa das Video zum Song »Lucky« von 2000. Britney tritt in mehreren Rollen auf: als glamouröser, aber unglücklicher Star, als anwesend-abwesende Beobachterin im gleichen Raum, als Fan, und als weit oben auf einem Podest sitzende Beobachterin zweiter Ordnung. Britney singt: »She's so lucky, she's a star; but she cry, cry, cries in her lonely heart, thinking; if there's nothing missing in my life; then why do these tears come at night?« Die Kommentare unter dem Video lauten:

»this song hits different in 2021«

»The only song that truly describes her entire career and life.«

»Listening to this now understanding exactly what she was trying to convey.« (Herv. E.B.)

»Omg. She literally has been crying out this whole time.«

Ähnliches findet sich unter den Videos zu »I'm not a girl, not yet a woman«, »Stronger«, »Everytime«, »Overprotected« und vielen anderen. Dass Britney Spears die genannten Songs gar nicht selbst geschrieben hat und die Konzepte meist vorgegeben waren, führt in die paradoxen Verschlingungen von Selbst- und Fremdbestimmung hinein. Britneys Vulnerabilität und ihre Suche nach Freiheit wurde immer auch als Teil der Vermarktungsmaschinerie in ihr Image eingespeist, was das Verwirrspiel und die vertrackte Beobachtungsordnung aus dem »Lucky«-Video weiter verkompliziert.

Auch hier ist wieder der detektivisch-paranoide Blick leitend, mit dem das vergangene Werk neu durchforstet wird. Jede Zeile wird potenziell rückblickend zum Hilfeschrei erklärt. Auffällig ist der affektive Ton der Kommentare, der sich wiederum eines pastoralen Gestus des Büßens und Bedauerns, des Trauerns um Britneys Schicksal bedient, das sich gar mit einem Zugeständnis des kollektiven, ja gesellschaftlichen Versagens verbindet:

»We, as a society, failed Britney Spears.«

»This was her first cry for help, and we didn't listen.«

»Sorry Britney... we were all too young to understand this song...« (Herv. E.B.)

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

So aufrichtig empfunden diese Bekundungen sein mögen, die eindeutige Einpassung des Gesamtwerks in ein Opfer- und Unterdrückungsnarrativ, dem die verpasste Rettung als Erlösung gegenübersteht, zementiert das Blickregime, das hier analysiert wurde: paternalistisch, paranoid, pastoral.

Wie aber soll man Britney sonst lesen? Die soziologische Beobachterin neigt dazu, sich in einen Sicherheitsabstand zu begeben, indem sie misogyne Blickordnungen entlarvt. Dominante Readings zu klassifizieren und zu kritisieren, reicht aber nicht aus, weil dies keine Antwort auf das Unbehagen liefert, das der Auftritt erzeugt. Allein die Tatsache, dass in den Kommentaren oben das »understanding« – mithin also die Methode der Soziologie und Literaturwissenschaft – mobilisiert wird, zeigt, dass auf diese kein Verlass sein kann.

Vielleicht wäre es ein erster Schritt, das Unbehagen arbeiten zu lassen. Die Videos sind nihilistisch. Sie erinnern daran, dass nichts wieder gut gemacht werden kann. Sie konfrontieren die Zuschauerin mit dem eigenen Voyeurismus, sie verderben und verfremden glückliche Pop-Erinnerungen. Britneys Gesicht ist merkwürdig vertraut, unzählige Male hat es einen vom Kinderzimmerposter aus angesehen, es hat sich tief eingegraben als das schönste Gesicht, das es gibt. Die jetzigen Videos sind wie Heimsuchungen, das vertraute Gesicht hat sich verändert, es lächelt immer noch, aber es ist ein gebrochenes Lächeln. Freiheit ist wie Gefangenschaft eine Zumutung, es gibt keine Hoffnung und kein Vergeben. Britney weiß genau, dass sie eine Projektionsfläche ist, sie weiß, was gefällt und was nicht, und nimmt – im Wissen der oben zitierten Kommentare in ihren endlosen Variationen – aktiv in Kauf, nicht zu gefallen.

Übrigens war es vielleicht doch kein Unfall, dass die Kommentare geöffnet waren. Ein paar Tage später, am 5. November 2024, war die Kommentarfunktion erneut geöffnet. Nach 8 Stunden hatten sich 10.617 Kommentare eingefunden. Diese sind längst wieder verschwunden. An und aus, auf und zu; am Ende ist es Britney, die entscheidet, wie lange sich Abertausende an ihr abarbeiten und mit ihren Interpretationen abstrampeln, und sie kann deren Mühen mit einem Klick ungeschehen machen. Mein panisches Dokumentieren der Kommentare – die Angst, dass mir mein Gegenstand wegbricht – steht hier für sich. Am Ende betreibt sie, Britney, ein Spiel mit Sichtbarkeit und Nähe, und ein verdientes Trolling der beflissenen Leserin.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Annelot Prins

Taylor Swift

Im Jahr 2020 präsentiert die Netflix-Dokumentation Miss Americana (USA, R: Lana Wilson) dem Publikum eine Taylor Swift, die als »introspective and reflective, always being hurt or overcoming it, vulnerable to a fault«[1] erscheint. In der Dokumentation spricht sie über ihre kreative Arbeit, äußert sich aber auch zu Politik, zu ihrem Wunsch, ein »good girl« zu sein, und zu ihrem Bedürfnis, während der ersten Trump-Administration »on the right side of history« zu stehen. Ihre nächste Dokumentar-Miniserie Taylor Swift: The End of an Era (USA 2025, R: Don Argott/Sheena M. Joyce, I: Taylor Swift) bietet hingegen nichts von dieser bekenntnishaften Intimität. Stattdessen sieht das Publikum Swift und ihr Team bei unermüdlicher Arbeit. Im Zentrum der Doku-Serie stehen anstrengende Fitnessübungen, endlose Proben, präzise choreografierte Tanzsequenzen, kontinuierliches Songwriting und technisch versierter Gesang. Nicht Swifts äußerst erfolgreiche *The Eras Tour* (2023–2024) selbst wird hier als Spektakel dokumentiert, sondern der überwältigende Arbeitsaufwand, der sie überhaupt erst möglich macht.

Anstatt diese Darstellungen von Swifts harter Arbeit als Beleg ihrer Hingabe an ihr Handwerk zu verstehen, argumentiere ich, dass sie eine eigenständige ästhetische Strategie darstellen. Die Doku-Serie etabliert Überarbeitung, Überproduktion und Ausdauer als zentrale Elemente von Swifts Persona. Ich schlage vor, diese Performance unter dem Konzept »labor extremism« zu fassen: die intensivierte und unablässige Inszenierung von Arbeit als moralischen Beweis für verdienten Erfolg und erarbeiteten Reichtum in einem Zeitalter extremer Ungleichheit.

Harte Arbeit spielte bei Swift schon immer eine zentrale Rolle. Mit dem Wechsel von der Country- zur Popmusik behielt ihre Persona zwar ihre ursprüngliche emotionale Verletzlichkeit bei, rückte nun jedoch zunehmend die Performance selbst als Arbeit in den Vordergrund. Maryn Wilkinson[2] interpretiert diese Verschiebung mithilfe von Sianne Ngais

1 Annelot Prins, »On good girls and woke white women: *Miss Americana* and the performance of popular white womanhood«, *Celebrity Studies* 1 (2022/13), S. 102–107, hier S. 104. Vgl. auch Jessica Ford/Phoebe Macrossan, »›I work hard and I'm nice to people‹: Taylor Swift, *Miss Americana* and the limits of white neoliberal feminis«, *Continuum: Journal of Media and Cultural Studies* 6 (2024/38), S. 934–946.

2 Maryn Wilkinson, »Taylor Swift: the hardest working, zaniest girl in show business…«, *Celebrity Studies* 3 (2019/10), S. 441–444.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Konzept des »zany«[3], einer ästhetischen Kategorie, die Performance »as not just artful play but affective labor«[4] darstellt. Im Musikvideo zu »Shake It Off« (2014) etwa erprobt Swift »a range of ›pop‹ performance-modes with different dance troupes (hip hop, ballet, cheerleading): she flaps her limbs wildly as she attempts to join them, constantly re-adjusting her performances in blushed embarrassment, while managing to get the laugh and the audience on her side«[5]. Wie Wilkinson argumentiert, liegt der Humor gerade in Swifts überdrehter Verausgabung: Die Künstlerin weiß, dass sie möglicherweise nie wirklich zu den Coolen und Talentierten gehören wird – doch sie wird auch niemals aufhören, es zu versuchen. Zaniness, so erklärt Ngai, ist geprägt von ruheloser Hyperaktivität, einer ängstlichen Verletzlichkeit und einem starken Wunsch nach Überleben um jeden Preis. Sie kommt zu dem Ergebnis: »zaniness is always already a kind of hysteria«[6]. Die Ästhetik des Zany steht damit für die instabile, sich ständig wandelnde und prekäre Natur von Arbeit im postindustriellen neoliberalen Kapitalismus.

Doch im Zuge von Swifts Re-Recording-Projekt, des globalen Phänomens ihrer Eras Tour und ihres anschließenden Aufstiegs zur Milliardärin hat sich der komische Zug, der für das Zany so zentral ist, zu etwas Ernsterem verhärtet. In Anlehnung an Thomas Pikettys Beschreibung des »meritocratic extremism« argumentiere ich, dass Swifts jüngere Arbeiten eine neue Phase ihrer Karriere markieren, in der Arbeit spektakularisiert werden muss, um außergewöhnlichen Reichtum zu legitimieren.

Die Entwicklung von »zany overwork« zu »labor extremism« nachzuzeichnen, macht nicht nur eine Verschiebung in der Ästhetik von Prominenz sichtbar, sondern auch eine umfassendere ideologische Transformation. Mit der Verschiebung des amerikanischen Kapitalismus von einem Diskurs neoliberaler Aspiration hin zur Normalisierung von »meritocratic extremism« erscheint Arbeit nicht länger nur als Voraussetzung von Erfolg, sondern selbst als Spektakel. Taylor Swifts Superstar-Status inszeniert die moralische Geschichte gegenwärtiger ökonomischer Ungleichheit.

Von der Ästhetik des Zany zum Labor-Extremismus

Swifts Übergang von Country zu Pop beruhte auf einer Ästhetik des Zany, die ihre Bereitschaft sichtbar machte, sich immer wieder neu zu erfinden, unterschiedliche, an ihre jeweiligen Alben gebundene Figuren

3 Sianne Ngai, *Our aesthetic categories: zany, cute, interesting*, Harvard: Harvard University Press 2012.
4 Ebd., S. 1.
5 Wilkinson, »Taylor Swift«, S. 443.
6 Ngai, *Our aesthetic categories*, S. 27.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

zu verkörpern und ihr zany-Selbst als ein »absolutely elastic subject – one who is nothing but a series of adjustments and adaptations to one situation after another«[7] zu entwerfen. Im Jahr 2020 reflektiert Swift diese überdrehten Züge in ihrem Song »mirrorball« ausdrücklich: »I've never been a natural, all I do is try try try« und »I'm a mirrorball: I can change everything about me to fit in.« Die überdrehte Performerin ist, wie Ngai schreibt, »constantly in motion and in flight from precarious situations«.[8] Im Song heißt es: »I'm still on that tightrope, I'm still trying everything to get you laughing at me« und »I'm still on that trapeze, I'm still trying everything to keep you looking at me«. Damit beschreibt sie ihr Bewusstsein für die eigene Prekarität als konstitutiv für ihre Existenz als Popstar.[9] Swift weiß, dass sie sich beständig neu erfinden muss, um die Aufmerksamkeit aufrechtzuerhalten, von der ihr Erfolg abhängt. Ihre Ästhetik des Überdrehten ist sich ihrer eigenen Instabilität somit durchaus bewusst. Anpassungsfähigkeit und die Bereitschaft zur Veränderung werden zu Strategien, um in der Musikindustrie dauerhaft zu bestehen.

Der komische Effekt, der für das Musikvideo zu »Shake It Off« so zentral war, scheint inzwischen jedoch verschwunden zu sein. Stattdessen rücken nun Traurigkeit und Angst in den Vordergrund, die dem Bedürfnis zugrunde liegen, sich ständig aufs Neue beweisen zu müssen. Während Swifts Anstrengung und Verausgabung in »Shake It Off« darauf zielen, ihr Publikum zum Lachen zu bringen, artikuliert »mirrorball« ihre Sehnsucht danach, beruflich dauerhaft bestehen zu können, in einem deutlich vulnerableren Register. Taylor Swift: The End of an Era vollendet diese ästhetische Verschiebung in Swifts Karriere, indem der Film den Humor, der für ihre Persona in den 2010er Jahren so wichtig war, vollständig eliminiert. Im Zentrum stehen nun strenge Fitnessregime, Proben, Choreografien und Gesangsübungen sowie Swifts Songwriting als kraftvolle kreative Konstante, die alles grundiert.

Die komische Prekarität der Swift von 2014 – oder auch die ängstliche Fragilität der Swift von 2020 – wird durch eine Ästhetik der Ausdauer ersetzt. Während das Zany stets »strained, desperate, and precarious«[10] ist, rückt Swifts Dokumentation von 2025 sie als disziplinierte Arbeiterin in den Vordergrund, die nicht länger unkoordiniert und überhastet agiert, ondern kontrolliert, diszipliniert und jeder Situation gewachsen erscheint.

Diese ästhetische Verschiebung spiegelt sich auch in Swifts Werk wider. Als die Masteraufnahmen ihrer ersten sechs Alben gegen ihren

7 Ebd., S. 174.
8 Ebd., S. 182.
9 Taylor Swift, »mirrorball«, *folklore* (Taylor Swift/Republic Records) 2020, track 6.
10 Ngai, *Our aesthetic categories*, S. 8.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Willen verkauft wurden, kündigte Swift an, sie neu einzuspielen. Das Re-Recording-Projekt bildete einen beispiellosen Fall repetitiver Arbeit: Swift kehrte zu früheren Werken zurück, reproduzierte und erweiterte sie und verkaufte sie rasch erfolgreicher als die Originale. Zugleich veröffentlichte sie auch neue Musik.[11] In der *Eras Tour* nimmt Swift, ähnlich wie bereits im Re-Recording-Projekt, eine rückblickende Haltung ein und präsentiert sich als eine »post-persona persona«, als eine »principled, defiant, and determined artist-yet-businesswomen«, die die dreieinhalbstündige Dauer der Show nutzt, um ihr gesamtes Œuvre zu durchmessen und dabei frühere Versionen ihres Selbst zu verkörpern und wieder abzustreifen.[12] Das segmentierte Design der Tour erlaubt es Swift, zehn Akte zu durchlaufen, von denen jeder dem Publikum eine andere »era« ihrer Karriere präsentiert, festgehalten in einem Album und jeweils klar markiert durch einen eigenen Sound, einen eigenen Modestil und ein eigenes Bühnendesign. Swift zufolge bestand das zentrale Ziel darin, »to over-serve the fans«[13] – und zwar in jeder nur möglichen Hinsicht: »I wanted to over-serve them in terms of the amount of songs they were gonna hear, the length of the show, what kinds of production they were gonna see, the different styles of dance, different worlds of dance, wardrobe«[14]. Swifts Neuerfindungen erscheinen hier nicht als komisch, ängstlich oder prekär, sondern vielmehr als Zeichen ihrer dauerhaften künstlerischen Produktivität.

Swifts Ästhetik harter Arbeit erfährt an diesem Punkt eine Verdichtung und nimmt eine noch extremere Form als in ihrer früheren Karriere an. Während das Zany beständig wechselnde Formen von Arbeit als Mittel des Bestehens inszenierte, erscheint nun harte Arbeit selbst als Mittel unendlicher Produktivität und Ausdauer. Im Jahr 2025 sind Swifts globaler Starruhm und Erfolg längst über das unerreichbare Endziel des Zany, nämlich das bloße Bestehen, hinausgegangen. Ihre Ästhetik

11 Jason Lipshutz, »7 Key Stats Proving that Taylor Swift's First Two ›Taylor's Version‹ Re-Recordings Have Been Dominant«, *Billboard* 06.07.2023, https://www.billboard.com/lists/taylor-swift-taylors-version-stats-chart-numbers/theequivalent-album-units-gap/ (Zugriff: 03.03.2026); Samantha Ann Marley, »Popular Music Ontology (Taylor's Version): Re-recordings, the Rock Ideology, and Taylor Swift«, *Popular Music and Society* 2 (2025/48), S. 346–366; Ben Sisario, »Taylor Swift's Blockbuster ›1989‹ Rerecording Tops Sales of Original«, *The New York Times* 06.11.2023, https://www.nytimes.com/2023/11/06/arts/music/taylor-swift-1989-taylors-version-sales.html (Zugriff: 01.03.2026).

12 Ley David Elliette Cray, »Taylor's Versions and Versions of Taylor«, in: Brandon Polite (Hg.), *Taylor Swift and the philosophy of re-recording: The art of Taylor's Versions*, London: Bloomsbury 2025, S. 153–167, hier S. 164.

13 Taylor Swift: The End of an Era, Episode 1.

14 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ernster, kompetitiver Arbeit kreist um Darstellungen von Überarbeitung und Überbietung ebenso wie um Swifts Ziel, ihr Publikum in jeder Hinsicht mehr als nur zufriedenzustellen, und bildet so eine zentrale Legitimationsgrundlage ihres Erfolgs.

In »Shake It Off« und »mirrorball« stand Swifts Bereitschaft, hart zu arbeiten – ganz gleich, wie unbeholfen oder verletzlich sie dadurch erscheinen mochte –, für das Aufstiegsversprechen des Starkults. Seither hat das Ausmaß von Swifts Erfolg die Bedingungen ihrer ästhetischen Performances grundlegend verändert. Ende 2023 gab das *Forbes Magazine* bekannt, Swift habe den Status einer Milliardärin erreicht, und bezeichnete sie als »the first musician to make the ranks solely based on her songs and performances«.[15] Zwei Jahre später war ihr Vermögen Schätzungen zufolge auf 2,1 Milliarden US-Dollar angewachsen.[16] Bestehen ist für Swift, zumindest in finanzieller Hinsicht, kein Thema mehr. Die Ästhetik der Arbeit erhält damit eine neue Funktion: Sie muss Übermaß rechtfertigen. Swifts außergewöhnlicher und hypervisibler Reichtum verlangt nach außergewöhnlicher und hypervisibler Anstrengung. Der Fokus von *The End of An Era* auf Proben, harte Arbeit und die Verschränkung von Können, Disziplin und Ausdauer erfüllt dabei eine ideologische Funktion: Extreme finanzielle Gewinne sollen moralisch lesbar werden, indem Swift als Persönlichkeit inszeniert wird, die sich ihren Erfolg durch Arbeit verdient hat. Swifts Reichtum verlangt von ihr nicht nur pausenlose Arbeit, sondern auch, ihn ästhetisch fortwährend durch eine spektakuläre Verausgabung zu rechtfertigen, die ich als »labor extremism« bezeichne.

Swifts Transformation von einer Ästhetik überdrehter Überarbeitung hin zur milliardenschweren Performerin monumentaler Produktivität verweist auf einen Wandel in der Funktion, die Darstellungen von Arbeit selbst einnehmen. Während die von Ngai beschriebene Ästhetik des Zany die ängstliche und prekäre Performanz neoliberaler Aspiration inszenierte, setzt labor extremism die moralische Verteidigung konsolidierten und exzessiven Reichtums an ihre Stelle. Der komische Unterton des Zany ist hier zu einem Stil erstarrt, der durch strenge Disziplin, ernste Ausdauer und einen unironischen Glauben an grenzenloses Wachstum geprägt ist. Labor extremism bezeichnet die ästhetische Übersteigerung von Produktivität über jede ökonomische Notwendigkeit hinaus,

15 Marissa Dellatto, »Taylor Swift's New Era: The Pop Star Becomes A Billionaire«, *Forbes Magazine* 27.10.2023, https://www.forbes.com/sites/marisadellatto/2023/10/27/taylor-swifts-new-era-the-pop-star-becomes-a-billionaire/ (Zugriff: 01.03.2026).

16 Ramishah Maruf, »Taylor Swift has a staggering business empire. And it's not just because of album sales«, *CNN* 04.10.2025, https://edition.cnn.com/2025/10/04/media/how-much-taylor-swift-makes-album (Zugriff: 03.03.2026).

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

um unverhältnismäßigen finanziellen Reichtum zu rechtfertigen. Harte Arbeit ist nicht länger einfach nur das, was Swift tut; sie legitimiert, was sie hat.

Der Aufstieg der Popmusik-Milliardäre und die Normalisierung des »meritocratic extremism«

Labor extremism geht aus drei miteinander verknüpften Dynamiken hervor: der Bedeutung von Celebrities für meritokratische Ideologie, der Notwendigkeit von Kapitalakkumulation zur Erzielung exzessiven Reichtums und der Finanzialisierung kultureller Produktion. Celebrities fungieren seit Langem als emblematische Figuren meritokratischer Gesellschaften, insofern sie das Versprechen extremen sozialen Aufstiegs verkörpern.[17] In ungleichen Gesellschaften legitimieren die Performances harter Arbeit von Celebrities, die sich gegen alle Widerstände auszahlt, die Vorstellung, grundsätzlich könne es jede:*r* schaffen. Meritokratie »tends to endorse a competitive, linear system of social mobility«,[18] das aus Gewinner:innen und Verlierer:innen besteht, deren Position auf der Erfolgsleiter von den individuellen Entscheidungen abhängt, die sie treffen. Celebrities kommt die ideologische Aufgabe zu, die Differenz zwischen Gewinner:innen und Verlierer:innen als normal und plausibel erscheinen zu lassen. Sie sollen ihrem Publikum vor Augen führen, dass ein besseres Leben stets in Reichweite liegt und jede:r, der oder die bereit ist, hart zu arbeiten, außerordentlich erfolgreich werden könnte.

Swifts Performance von labor extremism geht noch über diese klassischen meritokratischen Narrative hinaus und steht eher im Einklang mit dem, was Thomas Piketty als »meritocratic extremism«[19] bezeichnet. Piketty zufolge ist meritokratischer Extremismus »much harder on

17 Anita Biressi/Heather Nunn, »The Especially Remarkable: Celebrity and Social Mobility in Reality TV«, in: dies. (Hg.), *The Tabloid Culture Reader*, Maidenhead: Open University Press 2007, S. 149–162; Jo Littler, »Celebrity and Meritocracy«, *Soundings: A Journal of Politics and Culture* (2004/26), S. 118–130; Imogen Tyler/Bruce Bennett, »›Celebrity Chav‹: Fame, Femininity and Social Class«, *European Journal of Cultural Studies* 3 (2010/13), S. 375–393; Karen Sternheimer, *Celebrity Culture and the American Dream: Stardom and Social Mobility*, London: Routledge 2015 [2011]; Milly Williamson, *Celebrity: Capitalism and the Making of Fame*, Cambridge: Polity 2016, S. 20.

18 Jo Littler, *Against Meritocracy: Culture, Power and Myths of Mobility*, Abingdon-on-Thames: Taylor & Francis Ltd 2017, S. 50.

19 Thomas Piketty, *Capital in the 21st Century*, Cambridge: Harvard University Press 2014.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

the losers, because it seeks to justify domination on the grounds of justice, virtue, and merit«,[20] während diejenigen am unteren Ende zugleich als schlicht unproduktiv abgewertet werden. Diese Verschiebung markiert einen grundlegenden Wandel ökonomischer Subjektivität – einen Wandel, der sich auch in Swifts Ästhetik niederschlägt. Im Anschluss an Pikettys Argument, dass gegenwärtige Eliten akkumulierten Reichtum nicht als Ergebnis politischer Entscheidungen, von Erbschaft oder Kapitalakkumulation darstellen, sondern als redlich verdiente Belohnung für Talent, Anstrengung und Produktivität, zeigt auch Swift, wie sich ökonomische Ungleichheiten in moralische Logiken übersetzen lassen, in denen Reichtum als Ausdruck besonderer Verdienste erscheint.

Swifts Performance von labor extremism überschreibt das meritokratische Versprechen unbegrenzter Möglichkeiten durch Anstrengung, indem sie unverhältnismäßige Belohnung als logische Konsequenz ihrer einzigartigen Bereitschaft erscheinen lässt, unverhältnismäßige Anstrengung in ihre Arbeit zu investieren.

Die Vorstellung, Milliardär:innen arbeiteten härter als andere, wirft die Frage auf, weshalb gerade Berufe, die für ihre physische und emotionale Intensität bekannt sind – etwa Reinigungskräfte, Pflegekräfte, Lehrkräfte oder Beschäftigte in der Kinderbetreuung –, so wenige Milliardär:innen hervorbringen. Wie Piketty in seinen Arbeiten wiederholt gezeigt hat, zahlt sich Arbeit schon lange nicht mehr aus. Wenn Milliarden verdient und Vermögen akkumuliert werden, geschieht dies in der Regel über Eigentum, Investitionen und den Zugang zu Kapitalmärkten. Kapitalerträge übersteigen Arbeitserträge exponentiell. Auch wenn Swifts Persona diese Realität nicht leugnet, weicht ihr Werk einer Auseinandersetzung damit zugunsten spektakulärer Inszenierungen harter Arbeit aus. Diese ästhetische Fokussierung auf extreme Arbeit blendet die strukturellen Bedingungen aus, die ihren Aufstieg zur Milliardärin überhaupt erst möglich gemacht haben.

Das Aufkommen milliardenschwerer Musiker:innen ist ein historisch junges Phänomen und eng mit der zunehmenden Finanzialisierung geistigen Eigentums im Streaming-Zeitalter verknüpft. In den vergangenen Jahrzehnten haben sich Rechte an Musikkatalogen zu hoch bewerteten Finanzanlagen entwickelt, die berechenbare Einnahmeströme generieren und damit Private-Equity-Firmen ebenso wie institutionelle Investor:innen anziehen.[21] In diesem Kontext sind Masteraufnahmen nicht länger bloß künstlerische Artefakte, sondern langfristige

20 Ebd., S. 416–7.

21 Timothy D. Taylor, *Music and Capitalism: A History of the Present*, Chicago: Chicago University Press 2015; Will Page, *Tarzan Economics: Eight Principles for Pivoting Through Disruption*, New York: Little, Brown and Company 2021.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Kapitalanlagen. Zum Zeitpunkt der Abfassung dieses Textes gibt es nur fünf milliardenschwere Musiker:innen:[22] Jay-Z (der 2019 als erster Musiker Milliardär wurde), Rihanna, Bruce Springsteen, Taylor Swift und zuletzt Beyoncé[23]. Musiker:innen wie Springsteen, Swift und Beyoncé haben zwar unter Beweis gestellt, dass sie auf ausgedehnten und äußerst erfolgreichen Tourneen ein Stadion nach dem anderen füllen können; was diese milliardenschweren Musiker:innen jedoch letztlich verbindet, ist die Einsicht, dass Popmusik zunehmend zu einem Feld finanzieller Investitionen geworden ist, in dem Musikkataloge nicht nur innerhalb kultureller Produktion, sondern ebenso auf Finanzmärkten als Vermögenswerte fungieren.

Swifts Konflikt um ihre Masteraufnahmen entfaltet sich somit innerhalb einer Musikökonomie, in der die Kontrolle über Vermögenswerte zu einem zentralen Faktor der Kapitalakkumulation geworden ist. In Swifts öffentlichem Narrativ erscheint Eigentum jedoch in erster Linie als moralische Belohnung für künstlerischen »sweat and effort«[24] und nicht als strategische Teilhabe an einer zunehmend assetgetriebenen Industrie. Die Sprache der Arbeit verdrängt hier die Sprache des Kapitals. Jocelyin R. Neal zufolge ist genau dies die Erzählung, an die ihre Fans anschließen. Entscheidend für Swifts Anhänger:innen »is simply that Swift has done the work and deserves to own it, without any regard for the nuances of different types of work product and different categories of intellectual property«[25]. Neal zufolge besteht das Ergebnis von Swifts über ihre gesamte Karriere hinweg kultivierter Inszenierung harter Arbeit in sämtlichen Bereichen ihres Schaffens darin, die Überzeugung ihrer Fans zu festigen, dass ihr ihr Werk zustehe – ungeachtet dessen, was

22 Diese Zahl basiert auf der Zählung des *Forbes Magazine*. Ganz so eindeutig, wie Forbes es darstellt, ist die genaue Zahl allerdings womöglich nicht, da einige der auf der Liste verzeichneten Vermögen umstritten sind: Sie beruhen auf Schätzungen volatiler Komponenten wie potenziellen Musikkatalogverkäufen, diversifizierten Vermögenswerten und Markenbewertungen. Springsteen etwa erscheint immer wieder auf der Liste und verschwindet dann erneut; die Schätzungen seines Nettovermögens variieren erheblich und liegen oft unter einer Milliarde US-Dollar. Auch Beyoncés Status als Milliardärin ist je nach Bewertungsmethode umstritten.

23 Matt Craig, »Beyoncé Is Now A Billionaire«, *Forbes Magazine* 29.12.2025, https://www.forbes.com/sites/mattcraig/2025/12/23/beyonce-is-now-a-billionaire/ (Zugriff: 01.03.2026).

24 Jocelyn R. Neal, »›That's Why You Have to Stream the Re-Records‹: Copyright, Messaging, and Fan Engagement in Taylor Swift's Re-Recording Project«, in: Christa Anne Bentley/Kate Galloway/Paula Clare Harper (Hg.), *Taylor Swift: The Star, The Songs, The Fans*, New York: Routledge 2025, S. 82–94, hier S. 85.

25 Ebd., S. 89.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

jeweils überhaupt als ihre Arbeit verstanden wird.[26] Als legitime Wiederaneignung von Arbeit wird dies auch dadurch gerahmt, dass Swift sich als eine Figur inszeniert, die den »large corporate structures of the music industry and the male figureheads who stand atop of it«[27] entgegentritt. Ihre Re-Recordings und schließlich auch der Rückkauf der Masteraufnahmen im Mai 2025[28] erscheinen damit vor allem als persönlicher Sieg und als moralisch begründeter Anspruch auf ihr (geistiges) Eigentum.

Im Jahr 2025 erwähnt Swift in einem Interview im Podcast *New Heights* ihres Verlobten Travis Kelce, dass sie im Verlauf ihrer Karriere mit wachsendem Erfolg »more creative control and freedom« gewonnen habe. Genau das motiviere sie, immer härter zu arbeiten. »Every time I got higher up on a new rung of the ladder, I could make stuff in a more focused and free and autonomous way«, erklärt sie.[29] Für Swift geht es bei labor extremism nicht nur um harte Arbeit, sondern auch darum, durch sozialen Aufstieg an Autonomie zu gewinnen. Taylor Swifts »no persona«[30]-Persona, die im Zuge der Re-Recordings und der Eras-Tour ins Zentrum rückte, erscheint als Architektin ihrer eigenen Karriere, die Disziplin, Produktivität und Neuerfindung in kreatives, ideologisches und finanzielles Kapital überführt. Der Diskurs kreativer Freiheit, der ihren Aufstieg begleitet, legt nahe, dass kulturelle Macht und künstlerische Freiheit Belohnungen sind, die Swift sich durch disziplinierte Arbeit verdient hat. Die mit dieser Freiheit verbundenen ungleichen Hierarchien werden dabei als motivationale Kontexte naturalisiert. Swifts Überwindung jeglicher Hindernisse hat sie zu dem resilienten milliardenschweren Star gemacht, der sie heute ist. Labor extremism wird hier zum ästhetischen Gegenstück der Finanzialisierung der Musikindustrie.

Swifts Aufstieg korrespondiert entsprechend plausibel mit einem Verlust an Nahbarkeit. Frühere Ausprägungen ihrer Persona lebten stark von Zugänglichkeit: Sie präsentierten Swift als unbeholfenes Mädchen, das einfach nur dazuzugehören versuchte, oder als ängstliche Performerin, die verzweifelt darum bemüht war, ihr Publikum zum Lachen zu bringen. In der aktuellen Ära der Künstlerin als Milliardärin lassen sich

26 Ebd., S. 89.

27 Marley, »Popular Music Ontology«, S. 34.

28 Anna Chan/Hannah Dailey, »Taylor Swift Buys Back Her Masters: Read Her Full Letter«, *Billboard* 30.05.2025, https://www.billboard.com/music/music-news/taylor-swift-buys-back-her-masters-letter-1235985835/#:~:text=%22All%20of%20the%20music%20I,in%20her%20message%20to%20fans.&text=Taylor%20Swift%20is%20finally%20able,her%20catalog%20from%20Scott%20Borchetta (Zugriff: 03.03.2026).

29 Travis Kelce/Jason Kelce, »Taylor Swift on Reclaiming Her Masters, Wrapping The Eras Tour, and The Life of a Showgirl«, *New Heights* 14.08.2025, https://www.youtube.com/watch?v=M2lX9XESvDE (Zugriff: 04.03.2026).

30 Cray, »Taylor's Versions and Versions of Taylor«, S. 165.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

solche Performances nur noch aus einer reflexiven Position heraus vollziehen, wie in *The Eras Tour,* wo eine ältere und erfolgreichere Swift mit einem Gefühl der Nostalgie auf ihre früheren Persona-Entwürfe zurückblickt. Wie The End of an Era nachvollziehbar vorführt, ist die frühere Nahbarkeit durch Betriebsamkeit und Professionalität ersetzt worden. Anstatt ihr Publikum dazu einzuladen, sich in sie hineinzuversetzen, fordert Swift es nun dazu auf, affektiv Zeugnis von dem enormen Aufwand abzulegen, den sie in alles investiert, was sie tut. Swifts Bestreben, ihren Fans weit mehr als das Übliche zu bieten (sog. »over-serving«), ebenso wie die fortwährende Hervorhebung, was für eine gute Arbeitgeberin sie gegenüber der Crew der Tour ist, präsentieren ihren beruflichen Erfolg als Überschuss ihrer moralisch rechtschaffenen Hingabe. Den krudesten Beleg für letzteres liefern nicht zuletzt die Aufnahmen, in denen Swift ihren emotional überwältigten Crewmitgliedern persönlich handgeschriebene Karten und hohe finanzielle Boni vor laufender Kamera überreicht.

Mit dem Erscheinen ihres jüngsten Albums *The Life of a Showgirl* (2025) fungierte die Figur des Showgirls als weiteres ästhetisches Mittel zur Hervorhebung von Swifts labor extremism. Im Musikvideo zur ersten Single »The Fate of Ophelia« wechselt Swift, während die Kamera ihr folgt, von einer Showgirl-Figur zur nächsten. Die verschiedenen Showgirls, die Swift im Verlauf des Videos verkörpert, sind dekontextualisiert und enthistorisiert; sie dienen allein dazu, Swifts Ästhetik harter Arbeit selbst hervorzuheben. Für Swift stehen alle Wege der Selbstverwirklichung offen, und jeder bereits bestehende lässt sich von ihr überschreiben – jeder Mythos, jede etablierte Erzählung. Als Erweiterung ihrer *Eras Tour*, in der die Künstlerin ihre eigenen früheren »Eras« aufsucht, ordnet Swift sich hier in eine lange Reihe von Frauen ein, die in der Unterhaltungsbranche arbeiten, zeigt aber erneut vor allem, dass sie sich nach Belieben durch diese gesamte Geschichte bewegen kann. Anstatt auf komische oder ängstliche Weise um Zugehörigkeit zu ringen, präsentiert Swift sich vielmehr so, als füge sie sich überall – und zu jeder Zeit – mühelos ein. So dynamisch und energiegeladen das fertige Musikvideo auch ist – es wurde selbstverständlich auch von einer Behind-the-Scenes-Montage begleitet, die all jene unsichtbare Arbeit hervorhob, die dem Endprodukt vorausging; so enthüllt Swift etwa, dass sie nicht nur sämtliche Ideen für das Video entwickelt, sondern sogar das Brot gebacken habe, das in einer Einstellung als Requisite dient. So sehr die Verdeckung kollaborativer Arbeit Swifts Karriere seit jeher geprägt hat,[31]

31 Mary Fogarty/Gina Arnold, »Are You Ready for It? Re-Evaluating Taylor Swift«, *Contemporary Music Review* 1 (2021/40), S. 1–10, hier S. 4; Gina Arnold, »I Don't Give a Damn About Your Bad Reputation: Taylor Swift, Beyoncé Knowles, and Performance«, *Contemporary Music Review* 1 (2021/40), S. 27–40.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

verlangt ihre neue Position als milliardenschwerer Popstar doch, dass sie in dem Versuch noch weiter geht, ihren exzessiven Ruhm und Reichtum als Resultat ihrer eigenen Arbeit erscheinen zu lassen.

Taylor Swift ist nicht verantwortlich für ökonomische Ungleichheit, doch ihre gegenwärtige Ästhetik ist um deren fortgesetzte Normalisierung und Naturalisierung organisiert. Indem extremer Reichtum als Ergebnis außergewöhnlicher Anstrengung erscheint, transformiert labor extremism strukturelle Ungleichheiten in moralisch legitimierte Resultate individuellen Strebens. Labor Extremism gründet dabei auf meritokratischem Extremismus, der als ideologischer Deutungsrahmen soziale Akzeptanz genießt. Dass Künstler:innen mit geringerem Vermögen niemals in der Lage wären, Verträge, Tourneen und Albumveröffentlichungen in derselben Weise auszuhandeln wie Swift, erscheint so als ein Problem, das sich durch noch mehr Arbeit beheben ließe. Wenn Milliardär:innen jenseits jedes Maßes arbeiten, dann sollten diejenigen, die weniger erfolgreich sind, vielleicht einfach noch ein wenig härter arbeiten. Swifts labor extremism ist zugleich ästhetischer Stil, ökonomische Strategie und ideologische Performance. Ihr Superstarstatus ist inzwischen selbst zu einer eigenen Produktion geworden: Je größer ihr Erfolg, desto sichtbarer kann sie ihre eigene Arbeit machen – und größere Sichtbarkeit hat bislang beständig zu noch größerem Erfolg geführt.

Conclusio

An Taylor Swifts Karriereästhetik – von humorvoller Zaniness bis hin zu ernstem labor extremism – lässt sich eine umfassendere Transformation in der kulturellen Bedeutung von Arbeit ablesen. Die Ästhetik des Zany der 2010er Jahre inszenierte das neoliberale Versprechen sozialen Aufstiegs, in dem prekäre Subjekte sich hektisch anpassen und immer wieder neu erfinden mussten, um sich überhaupt behaupten zu können. In den 2020er Jahren ist dies für Swift jedoch nicht länger die zentrale Frage. Ihr konsolidierter Reichtum und Erfolg verlangen vielmehr nach moralischer Rechtfertigung. Die Inszenierung ihrer Arbeit muss intensiviert und als kreativ, belastbar und ernsthaft dargestellt werden, um die unverhältnismäßigen Belohnungen zu legitimieren, die sie erhält. Auf diese Weise nutzt Swifts Superstarstatus die Popkultur, um die moralische Geschichte des gegenwärtigen amerikanischen Kapitalismus zu inszenieren. An die Stelle eines hyperflexiblen Hustle tritt bei Swift nun eine Ästhetik demonstrativen Exzesses (»hypervisible extremity«), die ihren Milliardärsstatus als verdient erscheinen lassen soll – statt als strukturell ermöglicht.

In der letzten Episode von The End of an Era erinnert sich Swift an die Begegnung mit einem jungen Fan, der sie fragt: »is this real life?«

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wie sie erzählt, überraschte und irritierte sie diese Frage. Sie habe sich daraufhin dasselbe gefragt und dem Fan geantwortet, dass sie es selbst nicht genau wisse. Für Swift scheint das letztlich kaum von Bedeutung zu sein. Ihr Leben besteht aus einer Ära nach der anderen, jede eine Neuerfindung dessen, wie ihr wirkliches Leben aussieht, und jede verbunden mit dem Versprechen größerer kreativer und finanzieller Autonomie auf einer höheren Sprosse der Leiter. »You just have to take life one era at the time«, resümiert sie. »See what happens.« Auch ohne klaren Endpunkt bleibt der Imperativ bestehen, weiter zu produzieren, weiter aufzusteigen und immer wieder unter Beweis zu stellen, die härteste Arbeiterin zu sein, die je gelebt hat. In einer Zeit extremer Ungleichheit macht Taylor Swifts Ästhetik diese Ungleichheit emotional kohärent. Indem extreme Arbeit als Spektakel und Reichtum als greifbares Resultat von Anstrengung inszeniert werden, lässt labor extremism die moralische Hierarchie von Gewinner:innen und Verlierer:innen nicht nur plausibel, sondern geradezu zwingend erscheinen. Swift hat immer hart gearbeitet. Heute ist es ihre harte Arbeit, die ihre Milliarden als nur folgerichtig erscheinen lässt.

Übersetzt aus dem Englischen von Tanja Prokić

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Simon Strick

YE (Kanye Omari West)

»We don't care what people say (Yeah Yeah Yeah Ugh)«[1]

Als Kanye West mit gebrochenem Kiefer seinen ersten Hit »Through the Wire« (2002)[2] rappte, war sein Vorschlag dieser: Die Gesellschaft ist so rassistisch, dass Black Music künstlerisch begrenzt und emotional stigmatisiert wird. Die Drähte, die ihm nach einem Autounfall eingesetzt worden waren, symbolisierten diese Begrenzung. Er rappte durch sie hindurch, denn er wollte Black Music gegen alle Widerstände befreien wie kein anderer zuvor. Als YE 2025 mit Autotune-verzerrter Stimme seine Single »Heil Hitler« rappt, ist sein Vorschlag dieser: Die Gesellschaft ist so rassistisch und Black People werden dermaßen stigmatisiert, dass sie nicht mal Nazis sein dürfen. Als Schwarzer Mann in den USA kann er seine wahren Gefühle nicht ausdrücken, er wird begrenzt und emotional unterdrückt, egal wie reich, berühmt oder öffentlich er ist. Immer wieder rennt er gegen die gläserne Mauer *race*: »Niggas see my twitter but they don't know how I'm feeling So I became a Nazi.«[3] Aus den Kieferdrähten sind Hakenkreuze geworden, aus dem Celebrity und Cultural Icon ein fortdauernder Unfall.

Celebrities sind ein komplexes Angebot auf dem Markt der emotionalen Identifikation. Die Körper und Persönlichkeiten bilden aus ihren Rollen und seriellen Momenten der Öffentlichkeit ein Palimpsest, an das sich das Publikum heftet. Man ist verbunden mit ihrem öffentlichen Leben, das einer Folter der Dauer unterworfen ist. Denn sie bleiben nicht dieselben, sondern verkörpern den gesellschaftlichen Wandel der Erwartungen und die Kosten ihrer Erfüllung. Sie sind ikonische Träger einer unmenschlichen Medienzeit, verflucht dazu, den Wandel darzustellen und dabei ein Tonnengewicht von Erinnerungen an sich selbst mitzuschleppen. Judy Garland konnte nicht ewig Dorothy aus Wizard of Oz bleiben, aber das Wunderland-Kind spielte mit, als die schwer tablettenabhängige Garland 1969 in Kopenhagen zum letzten Mal »Somewhere over the Rainbow« sang. Wie Garland verkörpert YE die Kosten des Celebrity-Systems, die Schwere und Fallhöhe der andauernden

1 Zeile aus: Kanye West, »We don't Care«, *College Dropout* (Def Jam/Roc-a-Fella Records) 2004.
2 *College Dropout* 2004 und *Get Well Soon* (Roc-Fella-Records) 2002.
3 Zeile aus: YE, »Heil Hitler«, *CUCK (unveröffentlichtes Album)* 2025.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ikonizität. Ging bei Garland der Weg vom missbrauchten Kinderstar hin zur Drogensucht, so geht er bei Kanye Omari West von der Selbstbehauptung eines multimedialen und bipolaren Künstlers in den provokativen und internetgetriebenen Faschismus. Wenn Celebrities fallen, ist es aussagekräftig, wie und wohin sie fallen, denn ihr Publikum fällt mit ihnen, vielleicht die ganze Kultur.

Wenige Celebrity-Kurven sind signifikanter für die Gegenwart als die Karriere des »21st Century Schizoid Man«, wie YE sich selbst im Song »Power« (2010)[4] beschrieb. Dem Palimpsest gemäß müsste eine erschöpfende Annäherung an YE durch mehrere parallele Chronologien erzählt werden, die sich gegenseitig spalten: Jene der Werke eines Ausnahmekünstlers (Musik, Kunst, Mode, Konzerte, Videoarbeiten),[5] der öffentlichen Skandale (Fernsehauftritte, Soziale Medien, PR-Stunts, Partnerschaften, Interviews, Cancellations)[6] und der markttechnischen Erfolge und Misserfolge des ehemals reichsten Black Entrepreneurs der USA (Firmen- und Kirchengründungen, Präsidentschaftskampagnen, Boykotte, Insolvenzen).[7] Diese Dreifaltigkeit müsste in eine breitere Genealogie des gegenwärtigen Moments eingearbeitet werden, der durch einen sowohl popkulturell-hegemonialen wie kulturvernichtenden Faschismus geprägt ist, nicht nur in den USA. Das ist hier nicht möglich. Dieser Text stellt den achten Versuch dar, YE auf einen Punkt zu bringen, und wird wie die sieben davor scheitern.

4 *My Beautiful Dark Twisted Fantasy* (Roc-a-Felle/Def Jam) 2010.

5 https://en.wikipedia.org/wiki/Kanye_West_albums_discography (Zugriff: 7.03.2026); https://en.wikipedia.org/wiki/Kanye_West_production_discography (Zugriff: 7.03.2026); Jake Woolf, »The Unabridged History of Kanye West as Fashion Designer«, *GQ* 11. 02. 2016, https://www.gq.com/gallery/the-unabridged-history-of-kanye-west-as-fashion-designerand-the-11-year-road-to-todays-adidas-show (Zugriff: 7.03.2026), https://www.gq.com/gallery/the-unabridged-history-of-kanye-west-as-fashion-designerand-the-11-year-road-to-todays-adidas-show (Zugriff: 7.03.2026).

6 https://www.vulture.com/article/kanye-west-controversy-timeline.html (Zugriff: 07.03.2026).

7 Remy Tumin, »Kanye West Faces Costly Fallout: A Timeline«, *The New York Times* 19.12.2022, https://www.nytimes.com/article/kanye-west-timeline.html (Zugriff: 7.03.2026); Cheyenne Roundtree, »Kanye West's Legal Troubles: Nazi Taunts, Sexual Assault Claims and Music Disputes«, *Rolling Stone* 26.12.2025, https://www.rollingstone.com/music/music-features/kanye-wests-legal-troubles-1235274309/ (Zugriff: 7.03.2026).

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»The giant looks in the mirror and sees nothing«[8]

Diesen Satz sagt die Englischprofessorin Donda West zu ihrem Sohn Kanye im Dokumentarfilm Jeen-Yuhs (Netflix 2022). Sie gibt dem jungen und ehrgeizigen Musiker Motto und Fluch mit auf den Lebensweg. Seine eigene Größe nie ganz zu sehen und deshalb auch von niemandem wirklich gesehen werden zu können: Durch die Phasen seiner inneren und äußeren Verunfallung bleiben Kanye West diese Motive und Themen erhalten. Das erste Album *College Dropout* (2004) erschien, als der weiße Rap-Superstar Eminem mit dem Biopic-Vehikel 8 Mile (USA 2002, R: Curtis Hanson) den Markt dominierte und Rap auf Ghetto-Topoi sowie eine vermeintlich postracial Working-Class-Erzählung zurückführte. Wests Album stellte eine musikalische Revolution dar: Es machte Rap stadion- und charttauglich und widersetze sich zugleich dem reaktionär-konservativen Ausverkauf von Black Music als ›*white authenticity*‹.

Mit Rucksack, Polohemd und dem Gospel-Marsch »Jesus Walks« (*The College Dropout*) beendete West den kulturellen Konsens des 20. Jahrhunderts und brachte richtungsweisend Größenwahn und religiöse Militanz in Anschlag. Bereits das Debütalbum gab sich als ›Cancel Culture‹-Erzählung eines Querdenkers, weil man ja nichts mehr sagen darf: »They say you can rap about anything except for Jesus, that means guns, sex, lies, videotape, but if I talk about God, my record won't get played, huh?« Das Genie wird nicht gesehen oder gehört, man verlacht den »I am Warhol! I am Shakespeare in the flesh«,[9] wie West in einem Interview 2013 verkündete. Der Spiegel bleibt leer, kein Ego des Schwarzen Universalkünstlers kann sich formieren.

Als 2008 Barack Obama als Präsident vereidigt und die USA als ›postracial utopia‹ imaginiert werden, verweigert West wieder die Integration und geht ins digitale Exil. Mit *808s and Heartbreak*[10] erscheint im gleichen Jahr ein emotionales Album, geprägt von Autotune-Stimmverzerrer, synthetischen Streichern und elektronischem Minimalismus. Wests manisch-depressive Übermännlichkeit findet ihren Ausdruck in schwelgender Digitalität und twitterkonformer Beichtlyrik. Das Album wird zum generationenbildenden Werk, zum Referenzpunkt männlicher Affektivität im digitalen Zeitalter, vergleichbar nur mit Miles Davis *Birth of the Cool* (1957). Reduzierte Davis den Jazz auf selbstnegierende Kühle, findet West in Autotune und Elektronik Zugang zur kalten Emotion, der digitalen Eiszeit und Hybris angemessen. Zahllose Sänger und

8 Jeen-Yuhs: A Kanye Trilogy, Part 3 (USA 2022, R: Clarence »Coodie« Simmons/Chike Ozah).

9 https://www.youtube.com/watch?v=bINO64iDaeY (Zugriff: 7.03.2026).

10 Es wurde bei Roc-A-Fella und Mercury (Island Def Jam/Universal) produziert.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Rapper folgen dieser affektiv-technologischen Blaupause, übernehmen den Computer als Träger männlicher Innerlichkeit und ihres toxischen Geltungsbedürfnisses. Das Leitparadigma der 2010er Jahre und der Weg zum Trumpismus formieren sich.

»Feelings matter, bruh, it's a new world«[11]

Wenn Celebrities Seismographen sind, wie die Herausgeberinnen in der Einleitung schreiben, dann ist Kanye West der empfindlichste Apparat der letzten 25 Jahre. Wer von der obszönen Allianz aus Großkapital, Internet, Entertainment, Megalomanie und Faschismus überrascht war, die 2025 im Weißen Haus offen zutage trat, hat *My Beautiful Dark Twisted Fantasy* (Def Jam Recordings/Roc-A-Fella Records 2010) nicht genau genug gehört.

In diesem spätmodernen *Bitches Brew* (1970)[12] beschrieb West bereits die dunklen Phantasmen der Celebrity Class und ihren Zwang zur Weltumgestaltung, weil sie keine angemessene Spiegelung finden. Wests Reichtum sei »fuckin ridiculous«, rappt er auf »So Appalled« (2010). Sechs A-List-Rapper folgen seinem Selbstekel durch den düsteren Track. Häusliche Gewalt, Verurteilung und den Verlust des Sorgerechts der Kinder, die West mit Kim Kardashian hat, thematisiert »All of the Lights« (*My Beautiful Dark Twisted Fantasy* 2010), eine Stadion-Hymne der völlig transparenten Person. Der Refrain »cop lights, flashlights, spotlights, strobe lights, street lights« evoziert Ralph Ellisons *Invisible Man* (1952) und die 1379 Glühbirnen, die der Protagonist des Romans an der Decke seiner Wohnung angebracht hat. Kanye West ist ohne Schatten, jeder Narzissmus und jede Neurose sind grell ausgeleuchtet und bringen dem Riesen doch keine Sichtbarkeit oder Reflexion, nur mehr Veräußerung und Phantasma.

Die Transparenz ohne Heil führt in die Maskierung und Auslöschung der Person. Wie Stimme, Affekt und Person auf *808s* im Computer maskiert wurden, so führt West es in Kostümen, Mode, dem gesichtslosen Übermenschen im Video zu »BLKKK SKKKN HEAD«[13] und den Namensänderungen zu Yeezy und YE weiter. Die Maske öffnet die Tür zur Umformung der eigenen Zustände in direkte Kunst- und Wunschproduktion. In der Folge entsteht Kanye Wests vielleicht revolutionärstes Werk, das er ab 2013 in einer Reihe von improvisierten Konzert-Monologen

11 YE, Auftritt vom 19. November 2016 in Sacramento, https://youtu.be/bkUr99epJh8 (Zugriff: 7.03.2026).

12 *Bitches Brew* ist ein Studioalbum des berühmten Jazz-Musikers Miles Davis, veröffentlicht 1970 von Columbia Records.

13 Aus dem Album *Yeezus* (Def Jam) 2013.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

mit Autotune-Stimme vorbereitet. Seine *Saint Pablo*-Tour findet 2016 parallel zu Donald Trumps Präsidentschaftskampagne statt; am 19. November gießt der maskierte West in Sacramento einen paranoiden Wortschwall über seinem Publikum aus: Manipulierte Radiosender, korrupte Medien- und Turnschuhindustrie, eine Verschwörung gegen ihn, Mordversuche, »Zuckerberg is lying to you, Google is lying to you«.[14] Was beim Schwarzen Künstler als digital verstärkter Verschwörungs-Rant zu Konzertabbruch und Klinikaufenthalt wegen ›temporary psychosis‹ führt, wird im politischen Raum als Deep State-Narrativ massenwirksam — und reicht von Trumps Wahlsieg 2016 über den 6. Januar 2021 bis zu seiner Rückkehr ins Weiße Haus 2025. Sound und Ästhetik des sich-faschisierenden 21. Jahrhunderts wurden in Sacramento auf einer über dem Publikum schwebenden Bühne etabliert.

Sechs Jahre nach dem *Saint Pablo*-Rant sind digitalverstärkte Verschwörungstheorien Grundzug der vernetzwerkten Politik und Popkultur. Elon Musk und die halbe Welt sprechen in der Sprache von YEs ›autotune paranoia‹, und eine digitale Avantgarde findet zusammen. 2022 trägt West auf einem Fashion-Event ebenso wie die rechtsextreme Youtuberin Candace Owens, mit der er posiert, ein *White Lives Matter*-T-Shirt. Maskiert verbreitet er Antisemitisches im Studio des Desinformations-Magnaten Alex Jones, während neben ihm der lachende White Supremacist-Influencer Nick Fuentes sitzt. Wochen später stellt West ihn beim Abendessen Trump vor. Es folgen Treffen und Foto-Ops mit dem sich radikalisierenden Elon Musk und eine Missbrauchsehe mit dem Model Bianca Sensori. Jetzt heißt er YE, Interviews gibt er David Letterman, Alt-Right-Podcastern wie Lex Friedman[15] und Passant:innen auf Parkplätzen, die ihre Nähe zum fallenden Star auf YouTube feilbieten: »Kanye West Shows Chart Of Powerful Jews, Apologizes For George Floyd Comments, Talks MAGA Hat & More«.[16] YE hat die neue Welt eingeläutet, die ihn genauso trägt wie verschlingt.[17]

14 Der Rant ist kanonisiert auf der Textdatenbank Genius.com, https://genius.com/Kanye-west-sacramento-concert-rant-annotated (Zugriff: 7.03.2026).

15 »Kanye ›Ye‹ West on the Holocaust«, *Lex Clips* 25.10.2022, https://www.youtube.com/watch?v=60RFIF9y8fY (Zugriff: 7.03.2026).

16 *The Hollywood Fix* 30.10.2022, https://youtu.be/P3MtXJ00Jg4 (Zugriff: 7.03.2026).

17 Ungefähr an diesem Punkt erscheint Robert Besharas Buch, dass West mit psychoanalytischen Mitteln für eine ›Black Radical Tradition‹ zu retten versucht, vgl. Beshara, *A Psychoanalytic Biography of Ye*.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»It has been very cathartic to use the world as a sounding board«[18]

Eine Frage stellt sich: Wenn *white supremacy*, digital angetrieben, zur dominanten Populärkultur der amerikanischen Gegenwart geworden ist und damit *Urban Black Culture* als ästhetischen Konsens weitgehend abgelöst hat, welchen Platz kann der Schwarze Celebrity darin beanspruchen? Eine Szene gibt Aufschluss: Beim Superbowl am 9. Februar 2025 standen sich neben den Football-Teams auch diese Lager der US-Popkultur gegenüber, die das Szenario auf den Schwarz-weißen Punkt brachten: Immobilienerbe Trump grüßte als faschistoider Oligarchiepräsident aus der VIP-Loge, der Rapper Kendrick Lamar nahm dagegen bei seiner Halbzeitshow die amerikanische Fahne symbolisch für den Widerstand gegen Ausbeutung, Rassismus, Klassenkrieg und Trumpismus in Besitz: »They not like us«, schallte es durch die Arena, skandiert von hunderten Tänzer:innen. Aber diese Gegenüberstellung von Black Culture und White Power war schon nostalgische Referenz auf einfachere Zeiten, die nicht mehr zu haben sind. Wie der *Joker* aus den *Batman*-Comics verübte YE einen Anschlag auf die klaren *racial* Verhältnisse von ›them‹ und ›US‹ und schaltete eine Werbeanzeige im begehrten Halbzeit-Slot, mutmaßlich kostete sie 8 Millionen Dollar für 30 Sekunden.[19] Millionen von Zuschauer:innen sahen ein wackliges Selfie-Video, das YE auf einem Zahnarztstuhl zeigte, unverständlich brabbelnd und auf seine Webseite verweisend. Auf *yeezy.com* konnte ein einziger Artikel für 19.99$ erworben werden: ein weißes T-Shirt mit Hakenkreuz-Aufdruck. YE sprach von »my best performance art piece yet«; eine Aktion in ›postracial nazism‹.

Die Aktion war ›unhinged‹, zeitgeistig und vor allem celebrity-konform – in dem Sinne, dass ein Seismograph Teil des Erdbebens ist, das er anzeigt. Vielleicht macht der Seismograph das Erdbeben sogar, so wie YE die Katastrophe eines ultrareichen, schizoiden und avantgardistischen Faschismus ebenso hervorbringt, wie er sie anzeigt: als Produkt, Werbung, Meme, Plattform, Popkultur, Performance Art und Politik. Die Techfaschisten der Gegenwart – Thiel, Musk, Altman, Karp und so weiter – tun nichts anderes und nicht weniger unhinged. Und hier liegt

18 Ye auf Twitter/X, zitiert in: Natalie Stechyson, »Shopify takes down Kanye West's merch website after he promoted a $30 swastika T-shirt«, *CBC* 11.02.2025, https://www.cbc.ca/news/world/kanye-west-x-deactivated-1.7455015 (Zugriff: 7.03.2026).

19 Michael Schneider, »How Kanye West Landed a Super Bowl Ad — Then Used It to Sell Swastika Shirts After It Aired«, *Variety* 10.02. 2025, https://variety.com/2025/tv/news/how-kanye-west-super-bowl-ad-swastika-shirts-1236302946/ (Zugriff: 7.03.2026).

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

vielleicht überhaupt die Relevanz, über Kanye West zu sprechen oder zu schreiben: Er legt die Dynamik dieser faschisierten, männlichen, kapitalistischen Joker-Avantgarde frei, die die USA dominiert und die übrige Welt derzeit entweder bombardiert oder in ihren Eskalationsstrudel reißt. Die Welt als ›sounding board‹ toxischer Megalomanie zu benutzen und das für sich selbst kathartisch zu finden, obwohl keine Veränderung oder Verbesserung eintritt, sondern alles mit wachsender Geschwindigkeit schlimmer wird – die Neurosen und ›mental breakdowns‹ ebenso wie die kulturelle und materielle Zerstörung. ›Make X Great Again‹ – und weil kein Spiegel und kein Gegenüber ausreichen kann und darf, muss jede Reflexionsmöglichkeit vernichtet werden. Der Riese darf nichts sehen. Wenn Stars (und Stripes) fallen, fällt die Welt mit ihnen. »Even through the fire«.[20]

20 In »Through the Wire« sampelt West im Refrain Chaka Khans wundervolles »Through the Fire« (1985), Hymne bedingungsloser Liebe.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Irina Gradinari

Volodymyr Zelensky

Das wiederkehrende Unbewusste des Westens

Die Jahrtausendwende stand unter dem Stern von Slavoj Žižek (*1949). Als Grenzgänger zwischen Philosophie, Psychoanalyse und Populärkultur inszenierte er sich selbstbewusst als Anderer des Westens, indem er ihm ganz im Sinne seiner Theorien den Spiegel vorhielt, um dort westliche kollektive Abgründe und Phantasmen freizulegen. Sein Erfolg verdankte sich dabei nicht nur der psychoanalytischen Ausdeutung philosophischer Konzepte, sondern auch einer kreativen Popularisierung überladener Konstrukte durch Witz und einer anschaulichen Illustration durch Filmszenen. Der slowenische Star-Philosoph aus Ljubljana überführte auf diese Weise westliche kapitalistische Ideologien und legte das westliche (medienbedingte) Unbewusste und seine Denktraditionen offen.

Während Žižeks Stern eigentlich schon in der Corona-Pandemie, aber spätestens 2022 untergegangen war, gelang einem anderen Star in der westlichen Hemisphäre ein glänzender Aufstieg: Vladimir (ukr. Volodymyr) Zelensky (Володимир Олександрович Зеленський) (*1978). Anstelle des Intellektuellen (der übrigens auch vergeblich versucht hatte, in der Politik Fuß zu fassen) erschien ein begabter Entertainer und erfolgreicher Unternehmer auf der Bühne – eine populistische, rechts orientierte Figur, durchaus vergleichbar mit Donald Trump. Der Komiker Zelensky aus der in Europa noch östlicher gelegenen Ukraine besetzte nun Žižeks Platz des Anderen. Ging es im Fall von Žižek noch um einen diffusen, kaum eingrenzbaren Raum des Westens und dessen intellektuelles Erbe, so ist Zelensky das Andere der Europäischen Union, die sich in ihren Strukturen als eine Art staatliche Formation verfestigt. Zelensky definiert Europa geopolitisch neu und steht für neue Welthierarchien: für das Ringen zwischen einer bipolaren und multipolaren Weltordnung mit neuen Oppositionen und Allianzen[1], die eine Kooperation der Entwicklungsländer jenseits westlicher Netzwerke darstellen.

Žižek versuchte noch, Brücken zwischen der Politik und der Populärkultur zu schlagen, um den Abstand der Eliten zu den Massen

1 Z.B. BRICS – die Abkürzung steht für die informelle Vereinigung, gegründet 2006, von Brasilien, Russland, Indien, die Volksrepublik China und Südafrika (2010), um die Dominanz des kollektiven Westens zu brechen. 2024 kamen dazu Iran, Ägypten, Äthiopien und die Vereinigten Arabischen Emirate sowie 2025 Indonesien.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

abzubauen, Zelensky steht hingegen für die globale Konvergenzkultur mit ihren Kurzschlüssen von verschiedenen Medien- und Kriegstechnologien,[2] nationalen und internationalen Diskursen, lokalen und globalen Märkten, Werbeunternehmen, Geheim- und Überwachungsdiensten, Staatsapparaten, Industrien und Endnutzer:innen/Prosumer:innen.[3] Der Himmel scheint dabei auf einmal zum Greifen nah zu sein – man kann sich in den Sozialen Medien mit allen Promis vernetzen –, wobei nun das Image (Zelensky) über den Logos (Žižek), Aufregung über das Argument, Emotionen über den Verstand triumphieren – Politik und Unterhaltung sind eins und bilden dieselben Felder affektiver Investitionen der Prosumer:innen. An Zelensky lässt sich daher die politische Effizienz digitaler Konstellationen ablesen: Er bringt sie zum Strahlen, zugleich integrieren sie ihn – je nach Kontext – in widersprüchliche Verhältnisse. Denn die Bilder zirkulieren durch verschiedene Medien, ohne als fiktiv oder ideologisch erkennbar zu werden. Christian Kirchmeier[4] spricht in diesem Zusammenhang beispielsweise von neuen Formen politischer Kommunikation, die digitale Medien ermöglichen, etwa durch das Verbergen der Inszenierung, was eine neue Authentizität des Politischen produziert. Eine kritische Lektüre solcher Konstellationen der Konvergenzkultur erfordert eine digitale Sternkunde: die Analyse der Genese von Starimages – eine Art Archäologie des Bildes und das Ermitteln seiner Kurzschlüsse in verschiedenen Kontexten.

Zelensky durchläuft verschiedene Stadien medialer Entwicklung; sein Image verbindet die Figur des subversiven Künstlers, die er durch satirische Fernsehformate in der Ukraine ausbilden konnte, mit einer gegensätzlichen politischen Selbstinszenierung. Ob er gescheiterter Idealist, naiver Amateur, machtgeiler Zyniker oder korrupter Politiker ist, ob er Möglichkeiten hatte, in der Ukraine die Regierungsstrukturen zu verändern oder sich doch verschätzt hat, machtlos oder erpressbar war,[5] bleibt der späteren Reflexion der Politik- und Geschichtswissenschaft

2 Friedrich Kittler wie Niklas McLuhan haben die Entwicklung der Konvergenzkultur antizipiert. Vgl. z.B. Friedrich Kittlers Aussage, »Unterhaltungsindustrie ist in jedem Wortsinn Mißbrauch von Heeresgerät«, in: Friedrich Kittler, *Grammophon Film Typewriter*, Berlin: Brinkmann & Bose 1986, S. 149.

3 Halit Ünver, *Global Networking, Communication and Culture: Conflict or Convergence? – Spread of ICT, Internet Governance, Superorganism Humanity and Global Culture*, Wiesbaden: Springer 2018.

4 Christian Kirchmeier, »Das neue Schauspiel der Politik«, *forschung-und-lehre.de* 16.07.2022, https://www.forschung-und-lehre.de/zeitfragen/das-neue-schauspiel-der-politik-4864 (Zugriff: 24.10.2025).

5 Emmanuel Todd, *Der Westen im Niedergang. Ökonomie, Kultur und Religion im freien Fall. In Zusammenarbeit mit Baptiste Touverey*, Neu-Inseburg: Westend 2024.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

überlassen, wenn die Hintergrundinformationen etwa zur Finanzierung von Zelenskys Aufstieg und seiner Regierung bekannt werden.[6] Was jedoch jetzt analysiert werden kann, ist vor allem die phantasmatische (Eigen-)Wirklichkeit und -Wirksamkeit von Starbildern der Konvergenzkultur, die zugleich als jene Anschlüsse identifizierbar sind, die das Politische regulieren. Solche Imagines sind Vexierbilder – sie entfalten ihre Kraft auch deswegen, weil sie ökonomisches Kapital[7] mit dem aufmerksamkeitsökonomischen Kapital der Likes[8] und der Macht der Staatsapparate (z.B. Zensur) koppeln und so ihre Macht in alle Richtungen (Finanzflüsse, institutionelle Macht und Populärkultur) ausstrahlen lassen, was letztendlich die Kraft des mediendigitalen Komplexes sichtbar macht, sozialpolitische Realitäten zu stiften und zu bestimmen.

Zelensky als subversiver Künstler

Zelensky konnte in jenem Vakuum zum Star aufsteigen, das der Zerfall der UdSSR hinterlassen hatte, und das einige ›vereinigende‹ Medienformate zu ›heilen‹ suchten, indem sie mit Laien arbeiteten – im Gegensatz zu ideologisierten, unglaubwürdig gewordenen Medienprofis.

6 Dazu z.B. die berüchtigten Pandora-Papers 2021, die zeigen, dass Zelensky seit 2012 auf Offshore-Konten zig Millionen sammelt. Vgl. Yana Lysenko, »Dokumentation: Offshore-Geschäfte: Selenskyj und Kolomojskyj in den Pandora-Papers«, in: *Bundeszentrale für politische Bildung* 19.10.2021, https://www.bpb.de/themen/europa/ukraine-analysen/342240/dokumentation-offshore-geschaefte-selenskyj-und-kolomojskyj-in-den-pandora-papers/ (Zugriff: 10.04.2024). Ende 2025 wurde Zelensky von einem neuen Korruptionsskandal eingeholt – s. z.B. zahlreiche Berichten in *Tagesschau*, https://www.tagesschau.de/ausland/europa/korruptionsskandal-ukraine-selenskyj-100.html (Zugriff: 16.12.2025). Das Schweigen von Seiten der Europäischen Union oder der deutschen Regierung deuten darauf hin, dass einige politische Eliten Europas darin involviert sind.

7 Durch neue Enthüllungen in den USA wird bekannt, dass neun von zehn Medienunternehmen der Ukraine durch die Hilfsorganisation USAID finanziert wurden. Es ist daher nicht ausgeschlossen, dass auch das *Studio Quartal 95* gefördert wurde. Politisch wirksame Subversion kann also allein durch die Förderung solcher Kräfte von außen entstehen (nicht von innen heraus als Widerstand). Entsprechend würde dies bedeuten, dass die subversive Komik je nach der Perspektive als politisch affirmativ oder destruktiv verstanden werden kann.

8 Tanja Prokić, »Vom Window-Shopping zum digitalen Bewertungsregime. Der *invective gaze* im Gefüge des skopischen Kapitalismus«, in: dies./Elisabeth Heyne (Hg.), *Invective Gaze – Das digitale Bild und die Kultur der Beschämung*, Bielefeld: transcript 2022, S. 95–115.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Dazu gehörten in dieser Zeit populär gewordene humoristische Wettbewerbe zwischen den Hochschulen – KVN als Abkürzung für den *Club der Lustigen und Einfallsreichen*, der Studierende über die Grenzen der ehemaligen Sowjetrepubliken hinweg durch die russische Sprache und die gemeinsame sowjetische Vergangenheit vereinte. In den 1960ern in der UdSSR gegründet, erlebt der Club gerade in der Perestroika 1986 ein Revival, also zu einer Zeit, in der sich die Zensur abschwächt. Ab den 1990ern genießt er eine riesige Popularität, weil die in der UdSSR nie vorhandene Redefreiheit durch sozialpolitische Satire und derbe Witze im Staatsmedium Fernsehen als studentische Subkultur ausgelebt werden kann. 1997 wird Zelensky, der bereits in einer anderen Mannschaft auf sich aufmerksam machte, zum Kapitän der neu gegründeten Sammelmannschaft *Quartal 95* (benannt nach dem Stadtgebiet seiner Heimatstadt Krivoj Rog). Ausgehend davon entsteht in der Ukraine 2003 das Medienunternehmen *Studio Quartal 95*. Es versorgt zunächst verschiedene TV-Kanäle mit diversen humoristischen Shows (*Abendquartal*, *Bring den Komiker zum Lachen*, *Liga des Lachens* usw.) und feierlichen Formaten zu bestimmten Anlässen, zum Beispiel mit einem Silvesterprogramm. Schließlich zählt das Studio über 400 Mitarbeiter:innen und produziert neben humoristischen Fernsehshows erfolgreich Dokumentar- und Spielfilme, Serien und Zeichentrickfilme. 2015 startet auch der eigene kommerzielle Fernsehkanal *Quartal TV*.

Bereits als studentisches Ensemble bekannt, aber noch mehr im Rahmen dieser professionalisierten Kabarett-Fernsehformate, wurde Volodymyr Zelensky, der durch sein Talent besonders hervorstach, mit anderen Mitgliedern der ehemaligen studentischen Truppe in der Ukraine sehr beliebt – fokussiert auf politische Satire wurde die *Quartal*-Gruppe zur Apotheose der subversiven Kunst, die einmalig im postsowjetischen Raum war. Sie beleuchtete nicht nur das politische Leben der Ukraine kritisch, sondern auch das der ehemaligen Sowjetrepubliken, vor allem der Russischen Föderation, was auf diese Weise den Künstler:innen in Russland seit 2000 bis heute unmöglich war und ist.

Quartal-Künstler:innen sind durchaus provinziell und hatten – mit Ausnahme Zelenskys – nie eine echte Chance, in Russland populär zu werden; anders als etwa Künstler:innen des *Comedy Club* oder von *Urals Pelmeni* (ebenfalls hervorgegangen aus dem *Club der Lustigen und Einfallsreichen*), die in den russischen TV-Sendern STS und TNT breite Bekanntheit erreichten. Dafür konnte das *Quartal 95* aber ungehemmt politische Parodien produzieren, weswegen es de facto eine subversive Stimme im ganzen postsowjetischen Raum erschuf, mit der die aktuelle Politik über die Landesgrenzen hinaus verlacht wurde. Das ukrainische Publikum genoss mit den Künstler:innen die Redefreiheit, die tatsächlich in dieser Form in der Ukraine im Gegensatz zu Russland (und noch mehr zu Weißrussland) nach den wilden 1990ern

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

erhalten blieb und medial gelebt wurde, – die *Quartal*-Künstler:innen fungierten so als Symbol demokratischer Prozesse, die trotz der Oligarchie, Korruption und Armut nicht unterdrückt werden konnten. Diese Formate wurden auf YouTube im ganzen postsowjetischen Raum verbreitet. Die im Fernsehen beliebten studentischen Wettbewerbe und die politische Satire etablierten Zelensky als einen brillanten, subversiven Comedy-Star.

Zelensky als beliebter Präsident

Die Serie Diener des Volkes, in der Zelensky einen Präsidenten der Ukraine spielt, ermöglichte es ihm daraufhin, eine spektakuläre politische Karriere in nur zwei Jahren hinzulegen und zum Starpräsidenten aufzusteigen. Davor strahlte sein Stern am Horizont vom Rande her – und vorwiegend am Abend (zu Sendezeiten der *Abendquartals*); sein Schein war neben dem vieler anderer kleiner Sternchen mal mehr, mal weniger sichtbar; sein Stern war der der Unterhaltung und zum Teil des politischen Widerstands. Nun erreichte er den Höhepunkt seiner Wirkung und gewann in der Ukraine wie im postsowjetischen Raum institutionelle Autorität. Zelensky im Präsidentenamt wurde zum Stern der Hoffnung auf den demokratischen Wandel und das bessere Leben, des Friedens und der Versöhnung zwischen der Ost- und Westukraine, wobei ein Schweif von *Quartal*-Sternchen in den Himmel miteinzog (etwa 30 Mitarbeiter:innen des Studios sind im Regierungskabinett und in verschiedenen Ministerien vertreten). In diesem schnellen Wechsel von Unterhaltung zu Politik übertraf Zelensky Ronald Reagan, Arnold Schwarzenegger und Donald Trump.[9]

Die Serie Diener des Volkes (Sluga naroda, UA 2015–2019, R: Olexey A. Kiryushchenko/I: Volodymyr Zelensky) wird 2015 ausgestrahlt und genießt eine unglaubliche Popularität – sie wird zu einer beliebten Volksserie und bringt Zelensky auf die Idee der realen Präsidentschaft. Er beginnt seine offizielle politische Karriere 2017 während der Ausstrahlung der 2. Staffel.[10] 2017 gründet er mit seinem Jugendfreund

9 Katja Kanzler/Marina Scharlaj, »Between Glamorous Patriotism and Reality-TV Aesthetics: Political Communication, Popular Culture, and the Invective Turn in Trump's United States and Putin's Russia«, *Zeitschrift für Slawistik* 2 (2017/62), S. 316–338; Lars Koch/Thobias Nanz/Christina Rorgers (Hg.), *The Great Disruptor. Über Trump, die Medien und die Politik der Herabsetzung*, Berlin: J.B. Metzler 2020.

10 Viktoriya Ivanovna Abakumova/Larisa Vladimirovna Slinčenko, »Analyse der Manipulationstechnologien im Präsidentschaftswahlkampf in der Ukraine 2019 [Analiz manipuljativnych technologij prezidentskoj izbiratel'noj

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

und Mitarbeiter des *Studios Quartal 95*, Ivan Bakanov, die gleichnamige Partei »Sluga narodu«.[11] Beim Wahlkampf nutzt Zelensky für seine politische Werbung Slogans wie »Präsident – Diener des Volkes« und »Goloborod'ko – das bin ich« (nach dem Namen der Hauptfigur der Serie), oder »Ich bin wieder da – stimme für Goloborod'ko!« (Abb. 1).

Abb. 1: Dieses Werbeplakat möchte uns das Zusammenfallen des Signifikanten und des Signifikats suggerieren, dass also die Serienrolle mit dem realen politischen Kandidaten identisch sei — als ob Goloborod'ko aus dem Bild der Serie hinausgetreten wäre und uns mit seinem Blick zur Handlung (in diesem Fall zur Zustimmung) auffordern würde. Der Blick in die Kamera und damit auf uns, das potenzielle Elektorat, überschreitet die Grenzen des Bildes.

Das Plakat suggeriert also eine schrittweise Bewegung von der Fiktion der Serie hin zur Realität der Wahlen und schließlich zu den Menschen außerhalb des Bildlichen. Žižek griff aus der Realität in die Fiktion hinein, Zelensky überführt hingegen sein fiktionales Image in die Realität.

Die erste Staffel schildert den spektakulären Aufstieg des einfachen Lehrers Vasilii Goloborod'ko (gespielt durch Zelensky) zum Präsidenten, der sich auf Wunsch der Menschen wählen lässt, um gegen die Korruption vorzugehen.[12] Die zweite Staffel simuliert einen Wahlkampf, der

kampanii na Ukraine 2019 g.]«, *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* (2019/449), DOI: 10.17223/15617793/449/10, S. 76–87,

11 Die Serie hat einen russischen Namen (Sluga Naroda), die Partei hingegen einen ukrainischen (Sluga narod**u**).

12 Ruben Coomans/Pieter Boulogne, »Becoming the President of Ukraine: from screen to reality: Zelenskyi's acting performance in the TV show *Servant of the People* as a self-fulfilling prophecy«, *Image & Narrative* 3 (2022/23), S. 121–142.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Zelenskys spätere reale Kampagne in ihren Grundzügen antizipiert. Zugleich werden potenzielle reale Kandidaten innerhalb der Erzählung systematisch delegitimiert und aus dem Feld gespielt. Die dritte und kürzeste Staffel – mit nur drei Folgen im Vergleich zu den beiden vorherigen Staffeln mit je 23 Folgen – wird 2019 unmittelbar vor den Wahlen ausgestrahlt. Dabei wechselt diese letzte Staffel das Genre – sie ist keine Komödie mehr, sondern ein Werbefilm in Form einer politischen Utopie, die von der schönen, wohlhabenden Zukunft der Ukraine im Jahr 2049 erzählt. Die dritte Staffel ermöglicht eine Art Übergang von der Fiktion der Serie in die ›Realität‹ der Wahlen, die ja selbst eine medial-digitale ist.[13] Einmal in die Rolle eines fiktiven Präsidenten geschlüpft, spielt Zelensky sie nun in der politischen Realität weiter, weswegen die Serie als eine aktuell effektive Machttechnologie in der Besetzung und Gestaltung des kollektiven Sternbildes sichtbar wird, die wir sonst nicht wahrnehmen.

Entsprechend transformiert die Serie das künstlerische Image Zelenskys in das des vom Volk geliebten Politikers, noch bevor er überhaupt sein Amt angetreten hat. Dies wird möglich durch die narrative Entfaltung und deren genrespezifischen Legitimation à la The West Wing (USA 1999–2006, I: Aaron Sorkin), die Zelensky nicht nur zu einem Präsidenten des Futur II macht – er wird Präsident gewesen sein –, sondern die ihn zudem mit einem westlich-demokratischen Format versieht. Er wird zu einem Politiker des neuen (europäisch-westlichen) Typus. Die Serie besetzt auf diese Weise das kollektive Imaginäre und verschafft Zelensky gegenüber anderen Kandidaten einen erheblichen Vorsprung. Seine Figur ist schon im Vorfeld sehr beliebt, und zugleich macht die Serie den (guten, ehrlichen) Präsidenten als einfachen, humorvollen Menschen bzw. Künstler – als ›einen von uns‹ – vorstellbar. So wird eine besondere Nähe suggeriert und eine Identifikationsgrundlage geschaffen, über die sich die Zuschauenden leicht mit ihm und (in der Folge auch) mit seiner Politik identifizieren. Ein solches Verhältnis – dass das Elektorat sich mit einem Kandidaten identifiziert – ist in der Regel gar nicht vorhanden.

Goloborod'ko legitimiert in diesem Zusammenhang das Bild der Ukraine als humorvolles, optimistisches, selbstkritisches Land mit einer ›echten‹ Demokratie von ›unten‹, in der jeder eine Chance hat, Präsident zu werden und dadurch grundsätzlich etwas zu bewegen. Die satirischen Fernsehformate waren schon davor als ›ukrainische‹ Form der Freiheit etabliert, waren also staatstragende Formate; die Serie verbindet nun durch die Erzählung und die Art der Inszenierung (Sitcom) das Satire-Format mit den Bildern eines Staates, der in seiner Darstellung der US-amerikanischen Demokratie ähnelt, zugleich aber den Menschen nah

13 Dazu z.B. Andreas Dörner, *Politainment. Politik in der medialen Erlebnisgesellschaft*, Berlin: Suhrkamp 2021.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

bleibt. Die »Komik der Macht« geht nach Nils Jablonski in die »Macht der Komik« über.[14] Zelensky besetzt mit diesem wirkungsvollen Image und mit Hilfe der Serie vor allem jene Deutungen der Macht, die vor den Wahlen als subversiv galten, und verunmöglichte somit die Kritik am eigenen Bild während der Wahlen selbst.[15] Schließlich recodiert die Serie den Wahlgang: Er erscheint als Akt der Ermächtigung, weil das Elektorat die reale Wahl mit der Aufstiegsfantasie verknüpfen konnte, die im Seriennarrativ bereits ›funktioniert‹ hatte.[16] Vor allem aber gelingt es Diener des Volkes, Zelensky als Präsidenten zu essentialisieren: Als subversiver Komiker hatte er kein ›eigenes‹ Gesicht, sondern schlüpfte in die Rollen verschiedener bekannter Politiker. In der Serie findet er hingegen im Präsidentenamt zu seinem ›wahren‹ Selbst – dem idealisierten, integren und gegenüber dem Establishment subversiven Präsidenten, der als eigentlicher Repräsentant des Volkes erscheint.

Zelensky als Allegorie der EU

Im Zuge des Ukraine-Kriegs wird der Stern von Zelensky zu einer Supernova: Sein Licht erreicht den ganzen Globus, doch vor allem die westliche Hemisphäre gerät in den Bann der Figur des widerständigen, tapferen Präsidenten-Soldaten. Dabei schlägt sein Image in ein konträres Bild um. Um sich wirksam als Soldat zu inszenieren, bricht Zelensky mit allen westlichen Etiketten und erscheint bis heute in verschiedenen Variationen des paramilitärischen Outfits, lächelt nie oder kaum, ist sehr zurückhaltend und wirkt asketisch (Abb. 2).

Dabei erscheint er immer statisch, als eine Art Monument, das nicht nur Abwehr oder Standhaftigkeit signalisiert, sondern auch eine Überhöhung des Heroischen,[17] was ihn zur Allegorie der (wehrhaften) Ukraine

14 Nils Jablonski, »›Putin has been overthrown!‹ Die groteske Komik von Wolodymyr Selenskyjs TV-Comedy-Serie *Servant of the People*«, in: ders./Friedrich W. Block (Hg.), *Komik und Macht. Ergebnisse des Kasseler Komik-Kolloquiums*, Bielefeld: Aisthesis 2025, S. 191–214, hier S. 197.

15 Dazu mehr bei Irina Gradinari, »Diener des Volkes. Medienspezifische Ummodellierung politischer Handlungskraft«, in: dies./Michael Niehaus (Hg.), *Staatsgenres: Zur politischen Dimension von Filmgenres*, Hagen University Press 2025, https://hagen-up.de/publikationen/staatsgenres-zur-politischen-dimension-von-filmgenres/, S. 51–72.

16 Ebd.

17 Es erinnert durchaus an den von Klaus Theweleit ausgearbeiteten faschistischen Körperpanzer, der im Zuge der queer-feministischen und intersektionalen Kritik im Westen seine Legitimation längst verloren hat und bis Zelensky kaum vorstellbar war. Vgl. Klaus Theweileit, *Männerphantasien*, 4. Aufl., Berlin: Mathes & Seitz 2019 [1977].

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 2: Als soldatischer, heldenhafter Präsident vereint Zelensky häufig im Hintergrund die Ukraine und die EU. Das Abschneiden des Körperlichen durch nahe Einstellungen bewirkt die Monumentalisierung und Enthistorisierung des Präsidenten im Bild.

stilisiert und es ihm letztendlich möglich macht, gar zur Allegorie der Europäischen Union aufzusteigen. Dies leisten vor allem Pressebilder und digitale Live-Zuschaltungen Zelenskys zu politischen und kulturellen Veranstaltungen: Sie machen den ukrainischen Präsidenten omnipräsent und zeigen ihn häufig nur bis zur Brust, wodurch das Körperliche in den Hintergrund tritt. Diese Bilder platzieren Zelensky außerhalb seines kulturellen und historischen Bezugsrahmens. So erscheint er als ein Bild aus dem ›digitalen Äther‹, das über unterschiedliche Territorien und Kontexte hinweg adressiert; die mediale Form erzeugt dabei den Eindruck einer entkörperlichten, gewissermaßen überzeitlichen Präsenz. In westlichen Diskursen wird ›Europa‹ derzeit nicht selten über die Ukraine mitdefiniert, die wiederum als Solidaritätsfigur und Opfer eines militärischen Angriffs an Narrative von Emanzipation, Selbstbehauptung und ›Europäisierung‹ anschließt.

Aufgestiegen zur Allegorie der Europäischen Union aus dieser (auch geografischen) Randposition heraus wird es durch Zelensky/die Ukraine möglich, *erstens* Europa neu zu definieren – die Ukraine und Georgien gehören nun zu Europa und Russland nicht mehr. Die Grenzen zu Russland werden geschlossen und sämtliche Kontakte abgebrochen, wodurch eine neue Konsolidierung und neue Allianzen innerhalb der EU initiiert werden. *Zweitens* wird es im Zuge dessen möglich, in Deutschland ein nationales Gefühl metonymisch auszuleben – mit der Ukraine wird ein

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

verbotener nationaler Stolz in ein gesamteuropäisches Gefühl verwandelt und auf diese Weise legitimiert. Darauf deuten die Obsession nach Zelenskys Zuschaltungen, Ukraine-Nachrichten, ukrainische Flaggen im digitalen und ›realen‹ Raum, die als Indizien der europäischen Solidarität fungieren, sowie der Spruch »Slava Ukraine!« aus dem Munde deutscher und europäischer Politiker:innen hin, die das gesamteuropäische Gefühl der Zusammengehörigkeit performativ evozieren. Und da es um ein soldatisches Bild geht, wird es *drittens* gegen die Grundprinzipien der Europäischen Union legitimiert. Einst gegründet, um in Europa den Frieden zu wahren, können jetzt EU-Mittel und europäische Bürger:innen für einen Krieg gegen Russland mobilisiert werden. Natürlich hat Russland mit diesem Krieg das Völkerrecht gebrochen, was dezidiert zu verurteilen ist; die EU und vor allem Deutschland hätten allerdings eine Mittlerposition in diesem Konflikt einnehmen und so den Konflikt deeskalieren können. Durch diese Parteinahme entsteht *viertens* eine Situation, durch die die Vergangenheit umgeschrieben wird, was in allen EU-Ländern einen gewissen Geschichtsrevisionismus bewirkt und zur Neupositionierung gegenüber der Russischen Föderation zwingt. So wurden auf einmal Ungarn, die Slowakei und Rumänien näher an Russland gerückt, im Gegensatz zu ihrer früheren Ablehnung der (post-)sowjetischen Politik. Das sind auch diejenigen Länder, die nach dem Mauerfall ihr nationales Bild gestärkt haben und deswegen den gesamteuropäischen, getarnt als ukrainischen, Nationalismus ablehnen. Deutschland wendet sich mit seinem Kurs wiederum gegen Russland – die EU ist ja unter anderem ein deutsches politisches Projekt: Die historische Nazi-Schuld gegenüber Russland scheint durch die Solidarität mit der Ukraine bzw. durch die Identifikation mit der Ukraine teilweise getilgt zu sein und so wird mit der Unterstützung der Ukraine der historische Angriff Nazideutschlands auf die Sowjetunion in die aktuelle Gegenwehr gegen Russland umgeschrieben. Als ob nun Deutschland/die Europäische Union unmittelbar durch Russland angegriffen worden wären, was sie nicht nur von allen Sünden der Vergangenheit entbinden, sondern es ermöglichen würde, das Urtrauma des 20. Jh. als Opfer auszuleben und so umzudeuten. Vier Jahre nach der Ausstrahlung der Supernova Zelensky scheint sie sich nun in ein Schwarzes Loch zu verwandeln, das immer mehr Menschen, Länder, Militärmaterial und Milliarden Euros in sich hineinzieht und droht, die Europäische Union selbst zu zerstören.

Starbilder

Die ›Sternenkunde‹ hält damit fest, dass Sterne dann Strahl- und Anziehungskraft entfalten, wenn sich ein transformatives Potenzial eröffnet – wie bei Zelensky, dessen Image eine ganze Bildfolge mit unterschiedlichen

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Qualitäten (abstrakt, konkret usw.) durchläuft: vom subversiven Künstler über die affirmative Figur des ›wahren‹ Volkspräsidenten bis hin zur supranationalen Allegorie der Europäischen Union, die sich in der Chiffre eines monumentalen Körperpanzers verdichtet. In diesem Kontext verschiebt sich seine Figur vom verletzbaren Komikerkörper zur zunehmend abstrakten, verschlossenen Panzergestalt – abgeschirmt und von der eigenen Körperlichkeit gleichsam abgetrennt. Die Transformations- und Adoptionskraft von Stars entfaltet sich jedoch nur, wenn sich ihr affektives Kapital an andere Machtformen koppeln lässt – etwa an ökonomisches Kapital, institutionelle Autorität oder technologische Infrastrukturen.

In diesem digital-medialen Komplex können solche Images politische Energien mobilisieren und Anschlussstellen selbst für fremde Staatsideologien eröffnen: Sie zirkulieren transmedial und halten so Dauer und Reichweite der Affizierung aufrecht. Zugleich können in der Bewegung von Transformation und Zirkulation auch gegenläufige Diskurse reaktiviert werden, die lange als tabu galten – etwa die Normalisierung von Krieg in Europa oder die Wiederkehr faschistischer Körperbilder. Das westliche Unbewusste bleibt dabei auf die Figur des Anderen angewiesen, um sich identitär zu stabilisieren; zugleich lässt sich dieses Unbewusste als digitaler Echoraum begreifen, der – je nach politischem, finanziell-ökonomischem oder algorithmischem Interesse – Hierarchien zwischen Bildern, Accounts und Kanälen herstellt. In dieser Konstellation gewinnen Bilder durch ihre eigene Dynamik eine Wirkmacht, die es dem Politischen erst erlaubt, bestimmte Machtwirkungen zu entfalten.

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die Autorinnen und Autoren

Elena Beregow ist Soziologin. Ihre wissenschaftlichen Interessen liegen im Bereich der soziologischen Theorie und Kultursoziologie, dabei beschäftigt sie sich u.a. mit Figuren und Figurationen, Affekten und Popästhetiken. Seit 2025 ist sie Juniorprofessorin für Kultursoziologie am College for Social Sciences and Humanities (UA Ruhr) und leitet die Forschungsgruppe *Sweat. Zur Soziologie des Schwitzens in einer heißer werdenden Welt*. Sie ist Mitherausgeberin der Zeitschrift *Pop. Kultur und Kritik*.

Rabea Conrad ist Literaturwissenschaftlerin und hat 2025 an der LMU München promoviert. Als wissenschaftliche Assistentin am Lehrstuhl für Neuere deutsche Literatur und Medien hat sie sich in den letzten Jahren intensiv mit dem Verhältnis von Poetik und Politik beschäftigt – insbesondere aus gendertheoretischer und postkolonialer Perspektive. Ihre Dissertation *Schwesterlichkeit. Eine apolitische Utopie bei Hegel, Goethe und Bernhard* erscheint 2026 bei Königshausen & Neumann.

Mariama Diagne ist Tanzwissenschaftlerin und seit 2024 Professorin für Tanzwissenschaft und Performance an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Mit poetologischem Ansatz und Re-Lektüren der Kulturgeschichte widmet sie sich den Verfahren eines diasporischen Schreibens in der Spannung zwischen Kanon und Gegenwart der (darstellenden) Künste und ihrer gesellschaftlichen Verortung. An der LMU leitet sie die Emmy Noether Nachwuchsforschungsgruppe *MeerMenschen zwischen Mythos, Alltag und Nachleben. Tanzwissenschaftliche Perspektiven des Transfluiden* (DFG 2025–2021).

Irina Gradinari ist Literatur- und Medienwissenschaftlerin an der Universität Trier. Ihre Forschungsinteressen liegen in der Literatur des 20. Jh. bis zur Gegenwart, der Populärkultur, Erinnerungstheorien, Genre- und Gender-Verhältnissen (Intersektionalität) und Blicktheorien. Aktuell beschäftigt sie sich im Rahmen der Heisenbergförderung mit den ›Rand‹-Poetiken anhand der Gegenwartsfilme deutschsprachiger Regisseurinnen. Von 2020 bis 2026 leitete sie interdisziplinäre Forschungsgruppe »Gender Politics« an der FernUniversität in Hagen. Letzte Publikationen sind *Feministische Blicktheorien und ihre Folgen* (2024) und die Sammelstudie *Weihnachtsfilme lesen III: Weihnachten als Wundergenre* (2025).

Irmtraud Hnilica ist Literaturwissenschaftlerin mit Forschungsschwerpunkten in der Literatur und im Theater des 18. Jahrhunderts sowie in

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der Literatur der Weimarer Republik und der Gegenwart. Ihr besonderes Interesse gilt den kulturellen und ästhetischen Potenzialen von Unterhaltungsliteratur und den Wechselwirkungen zwischen kanonischen und populären Formen. Darüber hinaus arbeitet sie zu literatur- und kulturtheoretischen Fragestellungen, insbesondere im Bereich Gender und Diversität. Zuletzt erschien ihr Buch *Raptusformeln: Entführungen im bürgerlichen Trauerspiel, Singspiel und Abolitionsdrama des 18. Jahrhunderts* (2024).

Oliver Jahraus ist Literatur- und Medienwissenschaftler und seit 2005 Inhaber des Lehrstuhls für Neuere deutsche Literatur und Medien an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Zurzeit widmet er sich vor allem dem Grenzgebiet von Literatur, Philosophie, Soziologie und politischer Theorie. Von 2011–2014 war er Ko-Sprecher des Promotionskollegs *Erkennen und Gestalten* von 2015–2016 Senior Research Fellow am Center for Advanced Studies der Ludwig-Maximilians-Universität und von 2016/17 Fellow am Internationalen Kolleg Morphomata an der Universität zu Köln. Er ist Mitglied in der Academia Europaea und in der European Academy of Sciences and Arts. Aktuell (2026) sind *Verstrickte Philosophie. Heidegger und der Nationalsozialismus*, *Habermas: Die Moderne als unvollendetes Projekt* und die Neuauflage von *Kafka und Literaturtheorie. Zwölf Modellanalysen* erschienen.

Katja Kauer ist Kultur- und Literarturwissenschaftlerin. Derzeit vertritt sie die Professur für Medienästhetik und Literaturwissenschaft an der FernUniversität in Hagen. Sie beschäftigt sich mit Literatur vom 18. bis zum 21. Jahrhundert. 2022 hat sie das narratologische Konzept *digital other* in die Diskussion gebracht und ist breit ausgewiesen im Bereich der Gender- und Queerforschung. Aktuell arbeitet Katja Kauer an der Re-Visitation des Kanos und erforscht Genderkonzepte anhand populärer Medien wie der *Young Adult Fiction*. 2019 ist ihr Studienbuch *Queer lesen* (2019) erschienen, das durch die eigene Lesepraxis generierte Konzepte queerer Lektüren vorstellt, dem 2024 Beispielmodelle für eine feministische Rezeption literarischer Texte in *Feministisch lesen* (2024) folgten.

Frank Kelleter ist Kulturwissenschaftler am John-F.-Kennedy Institut für Nordamerikastudien der Freien Universität Berlin. Seine Forschungsschwerpunkte liegen in der nordamerikanischen Aufklärung sowie der nordamerikanischen Medien- und Populärkultur seit dem 19. Jahrhundert. Zwischen 2010 und 2016 war er Sprecher der DFG-Forschungsgruppe »Popular Seriality«. Zu seinen Buchpublikationen gehören *Culture²: Theorizing Theory for the Twenty-First Century* (hg. mit Alexander Starre, 2022), *Media of Serial Narrative* (2017), *David Bowie* (2016) und *Serial Agencies: The Wire and Its Readers* (2014).

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Annekathrin Kohout ist freie Autorin und Kulturwissenschaftlerin. Sie beschäftigt sich insbesondere mit ästhetischen und sozialen Dynamiken in Sozialen Medien sowie mit Fragen der Populärkultur als diskursivem Feld. Sie ist Mitherausgeberin der Buchreihe »Digitale Bildkulturen« im Verlag Klaus Wagenbach sowie der Zeitschrift *POP. Kultur und Kritik*. Als Gastprofessorin und -dozentin unterrichtet sie regelmäßig an verschiedenen Hochschulen und Universitäten. Sie hat Sachbücher über Netzfeminismus, die Popkulturgeschichte des Nerds und K-Pop geschrieben. Zuletzt erschien *Hyperreaktiv. Wie in Sozialen Medien um Deutungsmacht gekämpft* (2025) wird.

Martin Lüthe ist Kulturwissenschaftler am John-F.-Kennedy Institut für Nordamerikastudien der Freien Universität Berlin. Er forscht im Bereich der Populärkultur- und Medienkulturgeschichte Nordamerikas und ist Mitherausgeber von *Eludamos: Journal for Computer Game Culture*. Als Einstein Junior Fellow forschte er zwischenzeitlich zur Schnittstelle von Medienkulturen und Rassismen und gegenwärtig schreibt er an einem Buch zur Kulturgeschichte digitaler Fußballspiele mit dem Arbeitstitel *The Beautiful Digital Game: A Cultural History of Soccer Video Games*.

Felix Maschewski ist Medien-, Kultur- und Wirtschaftswissenschaftler sowie Ko-Direktor des Critical Data Labs (HU Berlin/Universität Oldenburg). Seine Forschungsschwerpunkte fokussieren die medialen, kulturellen und polit-ökonomischen Rückkopplungen des Digitalen, das Zusammenspiel von digitalen Artefakten, Ideologien und Interessen. Aktuell lehrt er an der Universität Oldenburg, war zuvor an der FU Berlin und der Universität Basel tätig und u.a. Research Fellow an der Princeton University. Als Publizist veröffentlicht er regelmäßig Essays in der *FAZ*, *WirtschaftsWoche*, *DIE ZEIT*, *TAZ*, *Republik*, *Deutschlandfunk Kultur*, *Surplus Magazin* etc.

Julian Müller ist Soziologe. Er arbeitet als Senior Lecturer für Soziologische Theorie an der Universität Hamburg und ist Gastforscher an der Leuphana Universität Lüneburg. Zudem leitet er das Forschungsprojekt *Re/Präsentation. Neue Formen der politischen Ansprache und Fürsprache* (2022–2026). Zuletzt ist von ihm *Politische Redeweisen* (2024, mit Astrid Séville) sowie als Mitherausgeber das *Handbuch Theorien der Soziologie* (2025, mit Heike Delitz und Robert Seyfert) erschienen.

Anna-Verena Nosthoff ist Philosophin und Sozialtheoretikerin sowie Juniorprofessorin für Ethik der Digitalisierung an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, ferner Ko-Direktorin des Critical Data Lab (Universität Oldenburg/HU Berlin). Ihre Interessenschwerpunkte folgen den kybernetischen Mustern der Digitalisierung, fokussieren soziale,

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

politische, ökonomische, zuletzt verstärkt die ideologischen Rückkopplungen Big Techs. Sie war u.a. Research Fellow an der Princeton University, der London School of Economics and Political Science und am Weizenbaum Institut und leitet aktuell das Projekt *Mapping the Ideological Online Dynamics of the Tech Right* (Universität Oldenburg, gefördert von der VolkswagenStiftung). Zuletzt erschienen: *Kybernetik und Kritik. Eine Theorie digitaler Regierungskunst* (2026); zusammen mit Felix Maschewski: *Die Gesellschaft der Wearables. Digitale Verführung und soziale Kontrolle* (2019).

Johann Pibert ist Psychologe und Medienwissenschaftler. Gegenwärtig promoviert er an der Universität Bonn zu der von ihm entwickelten affektiven Filmpsychologie, die er zudem auf das Theater, das Popkonzert und andere performative Künste überträgt. Zuvor war er Mitarbeiter der Hochschulleitung an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch in Berlin und akademischer Mitarbeiter an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF in Potsdam. Als Mitglied zahlreicher Fachgesellschaften wie der European Popular Culture Association oder der International Association for the Study of Popular Music präsentiert er seine Forschung regelmäßig auf internationalen Konferenzen, etwa in Los Angeles, Paris, Wien und Vilnius.

Annelot Prins ist Amerikanistin und Kulturwissenschaftlerin. In ihrer interdisziplinären Forschung verbindet sie feministische Theorie, Celebrity Studies und amerikanische Popkultur. Sie beschäftigt sich mit der kulturellen Bedeutung von Prominenz und damit, wie Publikum in heutigen Medienwelten Autorität wahrnimmt, deutet und auch infrage stellt. Ihre Arbeiten sind unter anderem im *European Journal of Cultural Studies* erschienen; außerdem ist sie Mitherausgeberin der Forumsrubrik der Zeitschrift *Celebrity Studies*.

Tanja Prokić ist Literatur- und Medienwissenschaftlerin. Ihr wissenschaftliche Expertise liegt auf visueller Kultur und Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts. Aktuell forscht sie zur Rekonfiguration des Literarischen im 21. Jahrhundert sowie zur Theorie und Ästhetik von Trauma. Zwischen 2017 und 2021 war sie Teilprojektleiterin eines SFB-Projekts (1285) zu invektiver Theatralität, in diesem Kontext ist die Sammelpublikation *Invective Gaze – Das digitale Bild und die Kultur der Beschämung* (2022) entstanden. Aktuell ist ihr Essay *Alltag als Arbeit* (2026) erschienen.

Marilisa Reisert studierte germanistische Literaturwissenschaft und Kunstgeschichte in München und Cambridge. Seit 2023 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Ludwig-Maximilians-Universität München und

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

promoviert zu *Kalkulierter Naivität in der klassischen Moderne*. In ihrer Dissertation interessiert sie sich dafür, wie autodiegetische Texte des frühen 20. Jahrhunderts Naivität als komische Erzählstrategie nutzen. Sie ist Mitglied im DFG-Netzwerk *Comic Literacies – Kulturtechniken des Komischen* am KWI Essen.

Drehli Robnik ist Kritiker und Theoriedienstleister in Sachen Politik, Film und Geschichte sowie Edutainer und Disk-Jockey (Sonntag'sdisco) in Wien. Sein Doktorat stammt von der Universität Amsterdam (2007). Er hat Monografien zu Anti-Nazi-Filmen, zu Jacques Rancière, Kontrollhorrorkino, Pandemie-Spielfilmen und zu populärem Kino und Politik veröffentlicht. Zuletzt erschienen: *Flexibler Faschismus. Siegfried Kracauers Analysen rechter Mobilisierungen damals und heute* (2024); und (mit Gabu Heindl): *Nonsolution: Zur Politik der aktiven Nichtlösung* (2024). Ein Buch zu vorletzten Wahrheiten in der Politik ist in Fertigstellung.

Simon Schleusener ist Kulturwissenschaftler und Amerikanist. Aktuell ist er Mercator-Fellow am Graduiertenkolleg »The Sentimental in Literature, Culture, and Politics« (FAU Erlangen-Nürnberg) und Privatdozent am John-F.-Kennedy-Institut für Nordamerikastudien der FU Berlin. Er ist Autor des Buches *Kulturelle Komplexität: Gilles Deleuze und die Kulturtheorie der American Studies* (2015) sowie Mitherausgeber der Sammelbände *Poetic Critique: Encounters with Art and Literature* (2021) und *Stichwörter für die kritische Praxis* (2023). Zu seinen Forschungsschwerpunkten zählen das Verhältnis von Kultur und Ökonomie, Bild- und Medientheorien, Begriff und Praxis der Kritik, ökologische Imaginationen im Anthropozän und die Affektpolitik der Neuen Rechten.

Anna Seethaler ist Literaturwissenschaftlerin und Ausstellungskuratorin. Von 2020–2025 war sie Kuratorin am Literaturhaus München, seit 2025 ist sie freiberuflich Literaturvermittlerin und als Universitätsassistentin am Forschungsinstitut Brenner-Archiv der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck tätig. Ihren Forschungsschwerpunkt bildet die österreichische Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts sowie literarische Inszenierungen von Care-Arbeit und Familien(Wohn)Räumen. Derzeit beschäftigt sie sich zudem mit der Schnittstelle zwischen Literaturwissenschaft und psychiatrischer Praxis.

Astrid Séville ist Politikwissenschaftlerin und seit 2023 Professorin für Politische Theorie an der Leuphana Universität Lüneburg. Dort leitet sie auch das Zentrum für Demokratieforschung (ZDemo). Sie forscht zu politischer Kommunikation, Populismus und demokratischer Opposition. Zu ihren jüngsten Veröffentlichungen gehören »Modern micropolitics of antipopulism: Rethinking discourse and empathy«, in: *Politische*

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Vierteljahreszeitschrift 2025, Open Access und gemeinsam mit Julian Müller ((Hg.), *Amtsmenschen*, *Mittelweg 36*, 3/4 2025.

Simon Strick ist Kultur- und Medienwissenschaftler, Dramaturg und Autor. Er promovierte 2011 an der Humboldt-Universität zu Berlin zu Schmerz und Biopolitik. Er hatte Positionen an verschiedenen Universitäten in Deutschland und USA inne und arbeitete in den letzten Jahren vor allem zu Faschisierung als Kulturkampf und Medienwandel. Sein Buch *Rechte Gefühle: Affekte und Strategien des digitalen Faschismus* erschien 2021; derzeit schließt er die Publikation *Faschisierung: Fluchtlinie des Digitalen* (2026) ab. Zusammen mit Susann Neuenfeldt und Werner Türk gründete er 2009 das Theaterkollektiv PKRK, dass ostdeutsche Gefühls- und Erinnerungsräume performativ bearbeitet. Simon Strick lebt und arbeitet in Berlin.

Niels Werber ist seit 2009 Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Siegen (nielswerber.de) und seit 2021 Sprecher des SFB 1472 »Transformationen des Populären« (https://sfb1472.uni-siegen.de). Aktuelle Arbeitsschwerpunkte: Die soziale Verteilung von Beachtung, Wertungskommunikation, Soziale Insekten, Selbstbeschreibungen der Gesellschaft. Er ist Herausgeber der Zeitschriften *Literaturwissenschaft und Linguistik*. *LiLi* und *Pop. Kultur und Kritik* sowie der Buchreihen *LiLi* und *Siegener Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Medienwissenschaft*.

Johanna Zorn ist Theaterwissenschaftlerin und hat im Mai 2025 die neu geschaffene Professur für Performance and Theatre Studies an der Universität Mozarteum Salzburg angetreten, wo sie gegenwärtig den wissenschaftlich-künstlerischen MA »Performance Studies: Theatre and Dance / Dramaturgy« entwickelt. Aus einer kulturwissenschaftlich-komparatistischen Perspektive beschäftigt sie sich aktuell mit mimetischen Praktiken der Maßlosigkeit und persuasiven atmosphärischen Ästhetiken. In diesem Zusammenhang erschien 2023 der Band *Intensive Umgebungen. Zu environmentalen Gefügen ästhetischer Erfahrung* (= Themenheft in Forum Modernes Theater 34/1).

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Theorie der Literatur und Kunst
bei Velbrück Wissenschaft

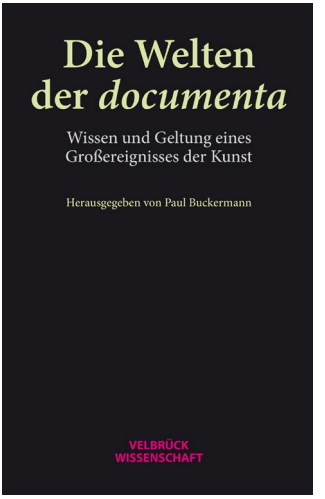
Christine Magerski und David Roberts
Umgekehrte Mimesis
Bausteine einer Geschichte der Künstlichkeit
144 Seiten
ISBN 978-3-95832-353-7
EUR 39,90

Das Verhältnis von Realität und Kunst hat sich ins Gegenteil verkehrt. Nicht länger versucht Letztere, die Wirklichkeit abzubilden. Stattdessen ist sie es nun, die der Welt ihre Formen aufprägt. Diese umgekehrte Mimesis zielt auf die Neugestaltung all dessen, was zuvor als gegeben akzeptiert werden musste. Spätestens im ›kulturellen Kapitalismus‹ der Spätmoderne wird Künstlichkeit allumfassend. Vor dem Hintergrund dieser Annahme erzählen Christine Magerski und David Roberts in zehn Lektüren eine Geschichte der Künstlichkeit als fortschreitende Ästhetisierung von Subjekt, Kultur und Gesellschaft und konfrontieren diese mit einer pointierten Gegenrede.

www.velbrueck-wissenschaft.de

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Theorie der Literatur und Kunst
bei Velbrück Wissenschaft



Paul Buckermann (Hg.)
Die Welten der *documenta*
Wissen und Geltung
eines Großereignisses der Kunst
244 Seiten
ISBN 978-3-95832-272-1285-1
EUR 34,90

Die *documenta* stellt durch ihre globale und konzeptuelle Sonderstellung einen einzigartigen Fall von kultureller Wissensproduktion und -vermittlung dar. Was und wie dort ausgestellt, kuratiert und kunstpädagogisch vermittelt wird, formt das Wissen über Kunst und Gesellschaft. Zugleich ist das Weltkunstereignis *documenta* immer wieder selbst prominenter Gegenstand zahlreicher Debatten sowie Projektionsfläche widersprüchlicher Interessen aus Politik, Wirtschaft oder Wissenschaft. Hier kreuzen sich in besonderer Weise unterschiedliche Be- und Verwertungskulturen sowie konkurrierende Erwartungen an die Kunst. Der vorliegende Essayband versammelt sozial- und geisteswissenschaftliche Perspektiven, die dieses Wissen *durch* und über die documenta seit ihren Anfängen 1955 bis 2022 diskutieren.

Mit Beiträgen von: Aleksandra Barjaktarević, Cornelia Bohn, Nanne Buurman, Katja Hoffmann, Michael Hutter, Sebastian Lemme, Christine Magerski, Séverine Marguin, Kathrin Peters, Sophia Prinz, David Roberts, Marie Rosenkranz, Steffen Sigmund, Cheryce von Xylander und Ulf Wuggenig.

www.velbrueck-wissenschaft.de

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783748957942 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY